نئی تنقید
ڈاکٹر جمیل جالبی
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی

ڈاکٹر جمیل جالبی کے تنقیدی و فکری مضامین کا مجموعہ

"بیسویں صدی میں جب سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنادیا ہے، میں ادبی تنقید کے ذریعے وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں جو ایک زمانے میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے۔"

جمیل جالبی
۱۹۶۷ء

ڈاکٹر جمیل جالبی

مرتبہ

خاور جمیل
ایم اے۔ ایل ایل بی۔ ڈی پی ایم (لندن)

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

NAI TANQEED
BY
DR. JAMEEL JALIBI

PRICE: Rs. 80.00
EDITION: 1988

سالِ اشاعت ۱۹۸۸ء
قیمت ۸۰ روپے
ناشر محمد مجتبیٰ خاں
کتابت نقیب احمد
سرورق ریاض الامین
مطبع فوٹو آفسیٹ پرنٹرس
باڑہ دری شیر افگن
بلی ماران دہلی ۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
گلی عزیز الدین وکیل۔ ڈاکٹر مرزا احمد علی مارگ، لال کنواں دہلی ۶

انتساب

- سردار اختر سمیع
- محمد خالد خان
- محمد بابر خان

کے نام

ع مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

فہرست

پیش لفظ

میرے تنقیدی و فکری مضامین کا دوسرا مجموعہ آپ کے سامنے ہے۔ اب سے اٹھارہ سال پہلے "تنقید اور تجربہ" (۱۹۶۷ء) کے نام سے، میرے ۲۴ مضامین کا ایک مجموعہ شائع ہوا تھا جس میں ان تحریروں کا انتخاب شامل تھا جو ۱۹۶۶ء تک لکھی گئی تھیں۔ یہ مجموعہ بھی اب برسوں سے کم یاب ہے۔ زیر نظر مجموعے میں ۱۹۶۷ء سے لے کر اب تک کے منتخب مضامین شامل ہیں۔ ۱۹۶۶ء سے میں برعظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں "تاریخ ادب اردو" لکھنے میں ایسا مصروف ہوا کہ سارے دوسرے کام ادھورے رہ گئے۔ "تاریخ ادب اردو" کے اب تک تین ضخیم حصے شائع ہو چکے ہیں اور باقی جلدوں پر کام جاری ہے۔ اس عرصے میں وقتاً فوقتاً میں تنقیدی مضامین تو لکھتا رہا لیکن اتنی فرصت میسر نہ آئی کہ انھیں یکجا و مرتب کر کے کتابی صورت میں بھی شائع کرا دوں۔ یہ کام ابھی یوں ہی پڑا رہتا اگر خاور جمیل سلمہٗ ان مضامین کو جمع کرنے کا بیڑا نہ اُٹھاتے۔ انھوں نے تین سال کے عرصے میں محنت و محبت سے ایک سو پچاس کے قریب مضامین جمع کئے اور میرے مشورے سے انتخاب کر کے دو مجموعے تیار کئے۔ ایک یہ جو "نئی تنقید" کے نام سے شائع ہو رہا ہے اور ۳۲ مضامین پر مشتمل ہے اور دوسرا وہ جو ۵۶ مضامین پر مشتمل ہے اور "ادب، کلچر اور مسائل" کے نام سے شائع ہوا ہے

میں نے جو کچھ سوچا، جو کچھ دیکھا، جو کچھ محسوس کیا اور زندگی کے سفر میں جن سادہ و پیچیدہ تجربات سے دوچار ہوا اُن کو صاف و سادہ اسلوب میں اس طرح بیان

کردیا کہ بات وضاحت کے ساتھ دوسروں تک پہنچ جائے۔ اچھی نثر اچھی تنقید کے لیے ویسی ہی ضروری ہے جیسے تازہ ہوا انسانی صحت کے لیے ضروری ہے۔ ادب میرا بنیادی حوالہ ہے اور تنقید میرے لیے وہی حیثیت رکھتی ہے جو شاعر کے لیے شاعری، ناول نگار کے لیے ناول یا ڈرامہ نویس کے لیے ڈرامہ رکھتا ہے۔ میں تخلیق اور تنقید کو الگ الگ خانوں میں نہیں رکھتا بلکہ دونوں کے "امتزاج" کو ضروری سمجھتا ہوں۔ اس مجموعے میں میں نے کلچر کی سطح پر فکر و ادب کے امتزاج اور نئی تنقید اور نئے ادب کے لیے نئے پیمانے اور نئے معیار تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس دور میں جب ہماری تہذیب پارہ پارہ ہو کر بے سمتی کا شکار ہو گئی ہے اور ہم فکری، تہذیبی اور تخلیقی سطح پر گہرے بحران میں مبتلا ہیں ہمیں اپنی شناخت کے لیے فکری، تہذیبی، تخلیقی، تنقیدی بلکہ زندگی کی ہر سطح پر "امتزاج" کی ضرورت ہے۔ امتزاج ہی اس دور کا سب سے بڑا اور بنیادی مسئلہ ہے۔ "نئی تنقید" اور "نئی تنقید کا منصب" میں، جہاں میں نے ادب و تنقید کے دائرے کو پوری زندگی پر پھیلانے کی کوشش کی ہے، وہاں نئے ادب اور نئی تنقید کے لیے نئی بنیادیں بھی فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

مولانا حالی سے لے کر اب تک نہ صرف ہم اپنے ادب بلکہ پوری زندگی کو مغرب کے اصولوں اور پیمانوں سے ناپتے اور اپنی روایت، اپنے کلچر اور تہذیبی روح کو نظرانداز کرتے رہے ہیں۔ اب ہمیں عہد حاضر کے تعلق سے اُسے دوبارہ دریافت کرنا چاہیے تاکہ تہذیبی روح کو دوبارہ پہچان کر اپنی تخلیقی و فکری قوتوں کو نیا آزاد راستہ دکھا سکیں۔ تخلیقی و فکری عمل کی اسی دریافتِ نو سے ہمارے ہاں نئے اور بڑے تخلیقی و تہذیبی دور کا آغاز ہو سکتا ہے۔ تنقید ہمیشہ سے یہی کام کرتی آئی ہے۔ اس وقت ادب کے بحران کا بنیادی سبب بھی یہی ہے کہ تنقید نے اپنا یہ کام بند کر دیا ہے۔ نہ صرف تنقید نے بلکہ تخلیقی کام کرنے والوں نے بھی یہ کام چھوڑ دیا ہے اور خود کو اپنی ذات کے نہاں خانے میں

قید کرکے بھول گئے ہیں کہ دورِ حاضر کے حوالے سے اپنی تہذیب کا عرفان تخلیقی روح کو پروان چڑھاتا اور صحت عطا کرتا ہے۔ اس صورت حال کا شعور ہی ہماری نئی تخلیقی و فکری زندگی کا ضامن ہے اور اسی شعور سے "امتزاج" کا عمل وجود میں آئے گا اور اسی امتزاج سے ہمارا ادب بحران سے نکل کر نئے اور بڑے تخلیقی دور میں داخل ہوگا — یہ میرا ایقان ہے۔

موضوعات کے اعتبار سے آپ کو اس کتاب میں تنوع نظر آئے گا۔ اس میں ایسے مضامین بھی شامل ہیں جو اصولِ تنقید اور مسائلِ ادب و ثقافت سے تعلق رکھتے ہیں اور ایسے مضامین بھی جن میں شعر و نثر، ناول، ڈرامے اور افسانے کا مطالعہ کیا گیا ہے اور جو عملی تنقید کے ذیل میں آتے ہیں۔ بات کتنی ہی مشکل اور پیچیدہ کیوں نہ ہو میں نے کوشش کی ہے کہ صاف نثر اور کم سے کم لفظوں میں بات کہنے کا اسلوب ابلاغ کا آئینہ بن جائے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی

۴ راگست ۱۹۸۷ء

"ہر نسل کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے اور اپنی فکر کے پیمانوں اور معیاروں کا از سرِ نو جائزہ لے۔ اگر کوئی نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے قاصر ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب ہی اور نہ صرف ادب ہی بلکہ پورے نظامِ خیال ہیں، جس کا اظہار اس معاشرے کے کلچر میں ہو رہا ہے، سخت گڑبڑ، سخت انتشار اور بحران موجود ہے۔ اس بحران کے معنی وہ لوگ بخوبی سمجھتے ہیں جو کلچر اور ادب کے تعلق کو جانتے ہیں اور ادب کو کلچر کی تشکیلِ جدید کا ایک اہم اور بنیادی ذریعہ سمجھتے ہیں۔"

جمیل جالبی
۱۹۶۶ء

نئی تنقید

یہ مسئلہ ایک عرصے سے مجھے پریشان کر رہا ہے کہ کیا "تنقید" ہمارے دور میں وہ کام کر رہی ہے جو اس کا حقیقی منصب ہے اور اگر نہیں تو پھر اسے کیا کرنا چاہیے؟ کیا تنقید ادب و فکر کے لیے ضروری ہے اور اگر نہیں ہے تو پھر اس کی ضرورت ہی کیا ہے؟ بیکار و بے اثر چیز کو نکال پھینکنا ہی مناسب ہوتا ہے۔ لیکن تجزیے اور غور و فکر کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ "تنقید" فکر و ادب کے لیے ویسے ہی ضروری ہے جیسے سانس لینا انسان کے لیے ضروری ہے۔ تنقید اچھے اور برے، صحیح اور غلط میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ تخلیق کو جہت دیتی ہے اور فکر کو بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ جیسے مثنوی غزل نہیں ہے، قصیدہ رُباعی نہیں ہے، ڈرامہ ناول سے ایک الگ صنف ہے اسی طرح تنقید بھی ڈرامہ، ناول، افسانہ، نظم اور غزل سے الگ صنف ہے۔ اس کا منصب الگ ہے، لیکن جیسے ڈرامے میں افسانہ یا ناول میں ڈرامہ موجود ہوتا ہے اسی طرح تنقید میں تخلیق اور تخلیق میں تنقید موجود ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر تخلیقی و تنقیدی جبلتیں ایک ہی ہوتی ہیں۔ جیسے سیاست میں تنقید کی مخالفت، برسر اقتدار جماعت کرتی ہے اسی طرح ادب میں تنقید کی مخالفت وہ ادیب و شاعر کرتے ہیں جو نقاد سے اپنے بارے میں صرف وہ لکھوانا چاہتے ہیں جو وہ پسند کرتے ہیں۔ وہ نقاد کو اپنی حمایت میں، اپنا قد اور شہرت بڑھانے کے لیے، استعمال کرنا چاہتے ہیں اور جب ان کی یہ

خواہش پوری نہیں ہوتی تو وہ ، حکمران جماعت کی طرح تنقید کو رد کرنے اور اس کی اہمیت گھٹانے میں لگ جاتے ہیں۔ مجھ سے ایک نامی ادیب نے ، جو شگفتہ اور مزاحیہ تحریر کی اچھی مشق رکھتے ہیں ، ایک بار یہ کہا کہ صاحب ، ہم تو نقادوں کے قلم سے صرف اپنی بے محابا تعریف سننا چاہتے ہیں۔ گویا وہ خود کو مسندِ ریاست پر فائز کر کے نقاد کو محض قصیدہ گو کا درجہ دینا چاہتے ہیں اور یہی وہ کام ہے جو نقاد کو نہیں کرنا چاہئے اور یہی وہ کام ہے جو عام طور پر اس وقت تنقید میں ہو رہا ہے۔ اسی وجہ سے آج ادبی تخلیق کے نام پر کوڑے کرکٹ کا ڈھیر لگ گیا ہے۔ ہر شاعر عظیم ہے۔ ہر افسانہ و ناول نگار عظیم ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ ہمارے ادیب و شاعر تنقید کے اسی غلط رجحان کی وجہ سے ، اس غلط فہمی کا شکار ہو گئے ہیں کہ وہ واقعی اپنے ادب ہی میں نہیں بلکہ دنیا کے ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔ ایک شاعر نے ، جن کے بے شمار مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور کئی ضخیم نمبر بھی ان کی شان میں نکل چکے ہیں ، ایک دن مجھ سے پوچھا کہ "جالبی صاحب یہ سارے لوگ ، جو مجھے عظیم و لافانی شاعر کہہ رہے ہیں ، کیا غلط کہہ رہے ہیں"؟۔ میں نے غلط فہمی کے اس گنبدِ بے در میں رہنے والے شاعر کو ترحم کی نظروں سے دیکھا اور خاموش ہو گیا۔

تخلیقی ادب کی اس صورت حال کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ تنقید اور تخلیق کا باہمی رشتہ کٹ جانے سے تخلیقی عمل تنقیدی شعور سے الگ ہو گیا ہے۔ ہر دور میں ادیب و شاعر اپنے عملِ تخلیق کو تنقیدی جوہر سے سنوارتے رہے ہیں اور ہر نقاد اپنے عملِ تنقید کو تخلیقی جوہر سے نکھارتا رہا ہے۔ جیسے بڑی تخلیق بغیر تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آتی ، اسی طرح تنقید بھی بغیر تخلیقی جوہر کے وجود میں نہیں آتی۔ تنقید اپنے دور کے معیار اقدار ، فکر و نظر کے پیمانوں اور احساس و شعور کی بنیادوں کو ، منطقی ترتیب کے ساتھ ، وجود بخشتی ہے۔ منفی رجحانات کو کاٹتی اور مثبت رجحانات کو ابھارتی ہے۔ اپنے دور کی سیّال ، بے شکل و بے ترتیب فکر ، احساس و خیال کو مرتب کرتی ہے اور اپنے

عہد کے تقاضوں کے مطابق، ان کی تشکیلِ نو کرکے، زندگی کو آگے بڑھاتی ہے اور اس طرح تخلیق کے لیے بنیادیں فراہم کرتی ہے۔ کسی ادیب و شاعر میں تنقیدی شعور جتنا زیادہ ہوگا اس کا تخلیقی شعور بھی اتنا ہی گہرا اور وسیع ہوگا۔ تنقیدی شعور کے بغیر، تخلیقی سطح پر، ادبی روایت اور ادبی فکر کو دہرانے اور چبائے ہوئے لقموں کو چبانے کا کام تو ہوسکتا ہے لیکن روایتِ ادب کو، فکر و اظہار کی سطح پر، آگے بڑھانے کا کام نہیں ہوسکتا۔ ہمارے معاصر ادب میں جو ایک بحرانی کیفیت ہے، تخلیق جس بے سمتی و بے جہتی کا شکار ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ ہماری تنقید اپنے دور کے ادب کو جہت اور بنیاد فراہم کرنے میں ناکام رہی ہے۔ تخلیقی دور ہمیشہ تنقیدی فکر و نظر کے نظام کے ساتھ یا اس کے فوراً بعد آتا ہے۔ ہماری معاصر تنقید یہ کام نہیں کر رہی ہے اور یہی وہ کام ہے جو اسے کرنا چاہیے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت تنقید کے سامنے کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ رسالوں کتابوں اور اخباروں میں لکھی جانے والی تنقیدی تحریروں کو پڑھیے تو ان میں یکسانیت کا احساس ہوگا۔ ایک سی باتیں ہر ادیب اور ہر مسئلے کے بارے میں کہی جارہی ہیں۔ ان تحریروں میں جو صفات استعمال کی جارہی ہیں وہ بھی کم و بیش یکساں ہیں۔ ان تحریروں کو پڑھ کر آپ کہیں نہیں پہنچتے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے لکھنے والوں نے پڑھنا چھوڑ دیا ہے اور زیادہ سے زیادہ جو پڑھتے ہیں، وہ اخبارات کے ادبی صفحات ہیں یا پھر ٹیلی وژن اور ریڈیو کے ادبی پروگرام ہیں جو وہ دیکھتے اور سنتے ہیں۔ آپ کسی سے ملیے، کسی ادبی حلقے میں جائیے، حوالہ اخبار اور ٹیلی وژن کا ہوگا۔ لکھنے والے عام طور پر نہ تو کسی نئی کتاب کا ذکر کریں گے جو انہوں نے پڑھی ہے۔ نہ کسی موضوع یا مسئلے پر بات کریں گے جس سے وہ آج کل دوچار ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ادیب و نقاد فی الحال کسی مسئلے سے دوچار ہی نہیں ہیں۔ ایک ادیب سے اس موضوع پر بات ہوئی

تو انہوں نے فرمایا کہ "یہ دور در اصل مناظرے بازی کا دور ہے۔ ہر دور میں ادیب کو اپنا میڈیم خود تلاش کرنا پڑتا ہے۔ مناظرہ بازی اس دور کی نئی صنف ادب ہے اور یہ کام اخبار، ٹیلی وژن اور ریڈیو کے ذریعے ہی ہو سکتا ہے۔" یہ بات اس وقت تو درست ہو سکتی تھی جب آپ اخبار اور ٹیلی وژن کے ذریعے اپنے ناظرین کے ذوق کی تربیت کرتے۔ انہیں نئے معیار فراہم کرتے اور نئی جہت دے کر ان کے ذہن کو نئے شعور سے آشنا کرتے لیکن اخبار و ٹیلی وژن تو صرف وہ مقبول چیزیں پیش کر رہے ہیں جنہیں ان کے ناظرین پسند کرتے ہیں، جن سے ان کی مقبولیت و اشاعت میں اضافہ ہوتا ہے اور جنہیں پڑھ کر یا دیکھ کر وہ وہیں رہتے ہیں جہاں تھے۔ ان میں نہ کسی تجسس کا پتا چلتا ہے اور نہ اپنے دور کے لیے، فکر و نظر اور احساس و ادراک کے نئے معیار تلاش کرنے کے کرب کا پتا چلتا ہے۔ وہ تو چلتے ہوئے نقروں کے جادو سے ادب کا طلسم خانہ آباد کر رہے ہیں۔

ادبی رسائل کو دیکھیے تو آپ کو اکثر ایسی تحریریں نظر آئیں گی جن میں دوسری زبانوں کے ادبیات کے خیالات، اصطلاحات اور ان میں استعمال ہونے والے جملوں کے بے ہنگم و بے معنی تراجم اس طور پر ملیں گے کہ یہ تحریریں اور ان تحریروں کے لکھنے والے کسی دوسرے سیارے کی مخلوق معلوم ہوتے ہیں۔ ان تحریروں سے کھٹی ڈکاروں کی بو آتی ہے۔ جیسے سڑے ہوئے گوشت کی باؤلی ہنڈیا پک رہی ہو۔ اس وقت بیشتر معاصر ادب، اگر اسے ادب کہا جا سکتا ہے، اخباروں کے خیراتی اسپتالوں میں تولد ہو رہا ہے۔ آنکھیں بند کر کے مغرب کی پیروی کرنے سے ہمارے ادب کا تعلق اپنے معاشرے کی روح سے منقطع ہو گیا ہے اور اسی لیے عام طور پر ادب ایک بے اثر و بے جان چیز بن گیا ہے۔ ادب میں خیال، فکر اور احساس و جذبہ زبان کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں اور زبان تہذیبی روح کا اظہار کرتی ہے۔

معاصر تحریروں کو پڑھیے تو ان میں انگریزی الفاظ کے بے جا استعمال کی اتنی کثرت ہے کہ یہ تحریریں پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والا کسی کوشش و کاوش کے بغیر یا تو اردو کو انگریزی کے سانچے میں اتار رہا ہے یا انگریزی کو اردو رسم الخط میں لکھ رہا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسے زبان پر اتنی قدرت بھی نہیں ہے کہ وہ اپنی بات کو صفائی کے ساتھ بیان کر سکے۔ اگر ادیب، جس زبان میں وہ لکھ رہا ہے، اپنی بات بیان کرنے پر قادر نہیں ہے تو کیا اس کی تحریر، پڑھنے والوں میں کسی قسم کی دلچسپی پیدا کر سکتی ہے اور کیا ہم اس تحریر کو ادب کہہ سکتے ہیں؟ معاصر ادب میں اسی لیے اظہار الجھ گیا ہے۔ ابلاغ کا مسئلہ دشوار اور صاف و شفاف اظہار نایاب ہو گیا ہے۔ زندہ ادبی تحریریں بحران کا اظہار تو کرتی ہیں لیکن اظہار کے بحران میں اس طرح مبتلا نہیں ہوتیں جس طرح ہمارے معاصر ادب کا بڑا حصہ مبتلا ہے۔

(۲)

تنقید طریقہ تنقید اور تصور تنقید دوسرے جدید اصنافِ ادب مثلاً ناول، ڈرامہ، افسانہ، رپورتاژ، آزاد نظم وغیرہ کی طرح ہمارے ہاں مغرب سے آئے ہیں۔ تقریباً سو سال پہلے "مقدمۂ شعر و شاعری" سے شروع ہو کر ہم نے اپنے ادب کو مغربی تنقید کے طریقوں اور پیمانوں سے ناپنے کا عمل شروع کیا تھا اور یہ عمل آج تک جاری ہے۔ اب صورت یہ ہے کہ آلاتِ سائنس و اسلحہ جنگ کی طرح ہماری فکر، ہماری ذہنی، معاشی و سیاسی تحریکیں بھی مغرب سے درآمد کی جا رہی ہیں اور ہمارا ادب جس میں تنقید اور تخلیق دونوں شامل ہیں، بے دیکھے بے سمجھے بے سوچے پیروی مغربی کی راہ پر چل رہا ہے۔ اردو تنقید نے بھی انہیں معیارات و رجحانات کو قبول کیا ہے جو مغرب میں پروان چڑھے ہیں۔ اب ہمارا احساس اور ہماری فکر مغرب کے شکنجوں میں جکڑے ہوئے ہیں۔ اس میں بھی کوئی برائی نہیں تھی اگر ہم شعور کے ساتھ اس عمل کو قبول کرتے

اور ہر رجحان یا فکر کو قبول کرنے سے پہلے یہ دیکھتے کہ کیا قبول کر رہے ہیں، اور یہ قبولیت ہمیں کہاں لے جائے گی؟ اس وقت ہمارا معاصر ادب کم و بیش مغربی ادب کا چربہ بن کر رہ گیا ہے اور اسی لیے ہمارے ادب میں اپنے ادب، اپنے کلچر، اپنی تاریخ کے حوالے تقریباً ناپید ہو گئے ہیں۔ یہ کام بھی تنقید کا ہے کہ وہ اس صورت حال کی بار بار وضاحت کر کے اسے تخلیقی ذہنوں کے سامنے لاتی رہے اور اپنی فکر اور اپنے ادب سے رشتہ جوڑتی رہے تاکہ تخلیقی ذہن میں وہ اعتماد بحال ہو سکے جو تخلیق کے لیے ازبس ضروری ہے۔ دنیا کی ہر قوم نے، ہر زبان اور اس کے ادب نے ہمیشہ باہر کے اثرات قبول کیے ہیں لیکن انہیں شعور کی سطح پر، اپنے نظامِ خیال میں جذب کر کے قبول کیا ہے۔ شعور کے ساتھ قبول کرنا ایک بات ہے اور بے شعور کے ساتھ آنکھیں بند کر کے قبول کرنا ایک مختلف بات ہے۔ اس اعتبار سے اپنے معاصر ادب کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ ہمارے ادیب، ہمارے نقاد، ہمارے دانشوران مسائل سے عام طور پر بے خبر ہیں اور اسی لیے مغرب کے جبر اور سفاکی کا شکار ہیں۔

معاشرے کے عام آدمی کی طرح ہمارے ادیب بھی 'نفع نقصان کھاتے' کے موذی مرض میں مبتلا ہو گئے ہیں۔ ادیبوں کی گروہ بندیاں بھی اسی سطح پر نظر آتی ہیں حالانکہ یہ گروہ بندیاں اقدار، نقطۂ نظر اور اصولوں کی سطح پر ہونی چاہئیے تھیں۔ اسی وجہ سے ہمارا ذہن اور ہمارا معاشرہ فطری نشو و نما کے راستے سے ہٹ گیا ہے اور ہم ذہنی طور پر مہیب انتشار اور تہذیبی ابتذال کی دلدل میں پھنس گئے ہیں۔ ہم اس وقت اپنی زندگی کی کامیابی و ناکامی کو حصولِ زر کے معیار سے ناپ رہے ہیں اور اسی لیے ہمارا معاشرہ، ہمارا بلکتا، سڑتا گلتا نظامِ حیات قابلِ ذکر مفکر، ادیب، فن کار، مدبّر اور دانشور پیدا کرنے میں ناکام ہو گیا ہے اور اس وقت صورت حال یہ ہے کہ ہم بغیر سمت اور بغیر مقصد کے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ہمارا ادب، ہماری فکر،

ہمارا فن، ہماری سیاست، ہماری معاشرتی و تہذیبی زندگی سب بے مقصد اور بے جہت ہوگئے ہیں صحت مند معاشرے صرف و محض حصولِ زر سے نیک نام نہیں ہوتے بلکہ ان اقدار و معیار سے نیک نام ہوتے ہیں جنہیں حاصل کرنے کی جدوجہد میں وہ مصروف ہوتے ہیں اور جن کا اظہار ان کا ادب و فن کرتا ہے۔ اس عمل سے زندگی میں ہردم نئے معنی پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اپنے معاشرے کو دیکھیے تو ہر طرف درندے اژدہے بھیڑیے تیندوے اور لکڑ بھگے نظر آئیں گے جو حلال و حرام اور ہر اخلاقی قدر سے بے نیاز ہو کر دولت کا ہمالیہ کھڑا کرنے میں دن رات جُتے ہوئے ہیں۔ یہ رجحان معاشر کے باطن میں نئی نئی خباثتوں، درندگیوں اور جبر و استحصال کو جنم دے کر ہماری روح کو مُردہ بنا رہا ہے۔ حصولِ زر کے اس رجحان کی ایک شکل یہ سامنے آئی کہ دو افراد نے مل کر ایک نو عمر لڑکے کو اغوا کیا، اسے قتل کیا اور اس کا بھیجا اور دل نکال کر تیزاب میں ڈال دیا اور اسے مخصوص کیمیاوی عمل سے گزارنے میں لگ گئے تاکہ سونا بنایا جاسکے۔ یہ ایک مثال تھی ورنہ حصولِ زر کے عفریت کی خدائی کے سلسلے نئی نئی شکلوں میں ظاہر ہو رہے ہیں۔ ان رویوں کی وجہ سے، بہتر سے بہتر چیزیں بھی ہماری اجتماعی زندگی میں گھٹیا اور اسفل شکلیں اختیار کر رہی ہیں۔ آخر سڑے ہوئے گندے تالاب میں کوئی بھی چیز کیسے صحت مند رہ سکتی ہے؟ ادب زندگی کی روح کا اظہار ہے۔ زندگی ہی ادب کا خام مواد ہے۔ اس لیے ان رجحانات کی نفی کرنا اور ان کے بجائے مثبت رجحانات اور رویوں کو آگے بڑھانا بھی آج تنقید کا کام ہے۔

گویا اس پیغمبری وقت میں تنقید کا ایک کام تو یہ ہے:

(۱) کہ وہ ان بیماریوں کو سامنے لائے جو غلط اقدار کو اختیار کرنے سے ہماری اجتماعی زندگی میں پیدا ہو گئی ہیں۔

(۲) دوسرے ان بیماریوں کی الگ الگ تشخیص کر کے ان کا علاج دریافت کرنا بھی

تنقید کا کام ہے۔

(۴) تیسرے اپنی تاریخ، اپنی روایت کے حوالے سے ان بنیادوں کو تلاش کرنا بھی تنقید کا کام ہے جن پر نئے نظامِ خیال کی عمارت تعمیر کی جا سکتی ہے۔

گویا نئی تنقید کو اس وقت دو سطحوں پر کام کرنا ہے۔ ایک "فکر" کی سطح پر اور دوسرے "ادب" کی سطح پر۔ فکر کی سطح پر اسے اپنے ماضی کے ورثے کو کھنگالنا ہے، اپنی موجودہ تہذیب کے ہر پہلو کا تجزیہ کرنا ہے۔ اپنے نظامِ خیال میں زندگی کو آگے بڑھانے والے نئے عناصر مثلاً معاشی عدل، سماجی مساوات، جمالیاتی تصورات، آزادیِ اظہار وغیرہ کو شامل کر کے ایسی صورت دینی ہے جس سے انفرادی و اجتماعی زندگی کی ہر سطح پر تخلیقی قوتوں کی نشو و نما ہو سکے۔ "فکر" کی تشکیلِ نو بھی اس دور میں تنقید ہی کا بنیادی منصب ہے تاکہ نئی تشکیلات کا یہ نظام، ایک زندہ تحریک بن کر، ادیبوں اور فنکاروں کے علاوہ سارے معاشرے کو نیا تخلیقی حوصلہ دے سکے۔ یہ کام کھلے دل و دماغ سے آزادی کی فضا میں، تنقیدی روح کو دریافت کرنے سے انجام دیا جا سکتا ہے۔ اس وقت تنقید کو "فکر" اور "ادب" دونوں دائروں میں کام کرنا ہے۔ نہ صرف الگ الگ کام کرنا ہے بلکہ نئے حدود دریافت کر کے ادب و فکر کا امتزاج بھی کرنا ہے۔

اس پس منظر میں "نئی تنقید" کا دائرہ کار یہ ہو سکتا ہے:

(۱) نئی تنقید کے دائرے کو صرف ادب تک محدود نہ کیا جائے بلکہ اسے پوری زندگی پر پھیلایا جائے تاکہ تجزیے، مطالعے اور غور و فکر کے بعد فکر و احساس کی جڑیں صحیح قسم کی زندگی میں تلاش کی جا سکیں۔ صحیح قسم کی زندگی سے مراد وہ نظامِ اقدار و معیار ہے جس کے حوالے سے معاشرے کی اجتماعی زندگی میں ایسی روح پھونکی جا سکے کہ تخلیقی جوہر زندگی کے ہر شعبے میں نشو و نما پانے لگے۔ تخلیقی جوہر ہر معاشرے کی حقیقی زندگی کے لیے وہی کام کرتا ہے جو جسم میں روح کرتی ہے۔

(۲) تنقید ہر طرح کے سوالات اٹھائے۔ سوال اٹھانا بذاتِ خود اتنا ہی اہم ہے جتنا ان کا جواب تلاش کرنا۔ سوال ہی سے فکر کی سمت اور جواب کی تلاش کا عمل شروع ہوتا ہے۔

(۳) فرد اور معاشرے میں تنقیدی روح کو بیدار رکھنا اور تحمل سے دوسروں کے نقطۂ نظر کو سننا، اس پر غور کرنا اور ذہنی دیانتداری کے ساتھ اس کا جواب دینا تاکہ زندگی کی روح پھیل سکے۔ سقراط نے کہا تھا کہ "بے تنقید زندگی گزارنا کتنا دشوار کام ہے"۔ تنقید کا کام اپنے دور کی روح کو دریافت کرنا اور اس میں نئے معنی شامل کرنا ہے۔

(۴) معاشرتی زندگی کو ہر قسم کے جبر و سفاکی سے پاک کرنا تاکہ بات کہنے کا خوف دل میں باقی نہ رہے۔

(۵) قومی تشخص کی دریافت کے لیے قومی ورثے کی جڑوں کو اجتماعی، قومی و ملی تاریخ میں تلاش کرنا اور ان جڑوں کے رشتوں کو اپنے معاشرے کے فکر و احساس سے جوڑنا۔ لوک ورثہ اور سینہ بہ سینہ پہنچنے والی روایات بھی اس سلسلے میں اہمیت رکھتی ہیں۔ اپنے ماضی کو اپنی نسل کے لیے دریافت کرنا اور اسے تخلیقی قوتوں کی نشوونما میں شامل کرنا۔ ماضی کو رد کرنے کے معنی یہ ہیں کہ قوم نے اپنا حافظہ کھو دیا ہے۔

(۶) ان منفی اقدار کے خلاف علمِ جہاد بلند کرنا جو اجتماعی زندگی میں ناسور بن گئی ہیں اور جن میں زر پرستی، معاشی و معاشرتی عدم مساوات، ناانصافیاں، جبر اور آزادیٔ اظہار پر بے جا بندشیں شامل ہیں۔

(۷) اپنے معاشرے کے مرکزی و بنیادی مسائل کو متعین کرنا اور معروضی و حقیقت پسندانہ انداز سے ان کا جائزہ لے کر ان میں ربط و سمت پیدا کرنا۔

(۸) معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ثنویت کے وجوہ تلاش کرنا اور

اور اس تضاد و ثنویت کو دور کرنے کے لیے ایسا تعلیمی و معاشی نظام دریافت کرنا جو طبقاتی فرق اور عدم مساوات کو ختم کرکے زندگی میں سب کے لیے یکساں مواقع فراہم کر دے۔ تعلیم و معاش دونوں اساسی اہمیت رکھتے ہیں۔ ہماری نئی نسل، جو احساسِ محرومی کا شکار ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا نظامِ تعلیم اور ہمارا نظامِ معاش ایک دوسرے کو رد کر رہے ہیں۔

(۹) جدید سائنس نے کائنات میں انسان کے مقام کو ایک نیا رخ اور نیا رنگ دیا ہے۔ صنعت و ٹیکنولوجی[1] کی کامیابیوں نے یہ واضح کر دیا ہے کہ سائنس کو پابہ زنجیر نہیں کیا جا سکتا۔ کیا ہم سائنس کو کسی ایسے تصورِ حقیقت اور نظامِ خیال کے تحت لا سکتے ہیں کہ سائنس و ٹیکنولوجی[2] نظامِ اخلاق کی پابند ہو کر انسان کو تباہی سے بچا سکے؟

(۱۰) ادب اور فکر کا رشتہ پورے طور پر زندگی سے جوڑنا اور اسے واضح کرنا۔ بند معاشرے کے دروازوں کو کھول کر جدید دنیا سے اس کے معنوی رشتے دریافت کرنا تاکہ تازہ ہوا کے جھونکوں سے جامد زندگی متحرک ہو کر آگے بڑھ سکے۔

(۱۱) تنقید کا کام یہ بھی ہے کہ وہ ادب پاروں کا تجزیہ، مطالعہ اور تشریح کرے۔ مثبت رجحانات کو اُبھارے۔ ادب پاروں کے اسالیب، ساخت، تیکنیک، جمالیاتی احساس اور تجربوں پر روشنی ڈالے۔ انفرادیت کو جو ادب کی بنیادی خصوصیت ہے، نمایاں کرے۔ تقابلی مطالعے سے ادب پاروں کا درجہ متعین کرے۔ معاصر ادب کے منفی رجحانات کو رد کرے اور مثبت رجحانات کو منطقی ترتیب سے ایک جہت دے۔ معاصر ادب سے نئی تنقید کا گہرا اور براہِ راست رشتہ قائم رہنا چاہیے تاکہ تخلیقی قوتوں کو سرگرمِ عمل رکھا جا سکے۔ اس کے لیے سارے تخلیقی ادب کو پڑھنے، سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی ضرورت ہے۔

---

[1] و [2] ۔ واؤ عطف کی اس صورت کو میں جائز سمجھتا ہوں ۔ جمیل جالبی

(۱۲) نئی تنقید کا ایک بنیادی کام یہ ہے کہ وہ دنیا کے دوسرے ادبیات کی اہم تخلیقات کو اپنی زبان میں منتقل کرے تاکہ نئی امتزاجی قوت سے تخلیقی توانائی کی مسلسل نشو ونما ہوتی رہے اور معاصر ادب کلیشوں (CLICHES) کے قبرستان میں دفن ہو کر نہ رہ جائے۔

(۱۳) قدیم ادب کا پہلے اس کے اپنے دور اور پھر معاصر دور کے حوالے سے مطالعہ کرنا تاکہ اس کی قدر و قیمت اور صحیح اہمیت متعین کی جا سکے۔ ان اثرات کی تاریخ کا مطالعہ جو قدیم ادب سے ہمارے معاصر ادب میں شامل ہوئے ہیں۔ ادب کی نئی بصیرت حاصل کرنے کے لیے غیر ادبی ماخذ اور مختلف علوم سے استفادہ بھی ضروری ہے۔

(۱۴) اب تک ہمارے نقاد، تحقیق اور ادب کے مربوط مطالعے کے بغیر ایسی کلیہ سازی اور تعمیم کرتے آئے ہیں جو فی الحقیقت بے بنیاد ہیں۔ نئی تنقید کو تحقیق پر اپنی عمارت کھڑی کرنی ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کا "اسکالر کریٹک" ہی نئی تنقید کا منصب پورا کر سکتا ہے۔

(۱۵) اب تک ہمارے نقاد سُنی سُنائی بات کسی دوسرے مصنف کے جملے یا کسی کتاب میں پڑھے ہوئے فقروں کو اصل الفاظ کے ساتھ اقتباس کیے بغیر ہی اپنے لفظوں میں لکھ دیتے ہیں اور پھر اس پر اپنی بات کی دیوار اٹھا دیتے ہیں۔ نئی تنقید کے نزدیک یہ عمل ذہنی غیر دیانتداری کے مترادف ہے۔ جس مصنف کا جملہ یا قول نقل کیا جائے اس کے الفاظ کو واوین میں لکھا جائے اور یہ بھی بتایا جائے کہ یہ جملہ کس کتاب میں کس صفحے پر آیا ہے۔

(۱۶) اچھی نثر تخلیقی عمل ہے اور تنقید کو اچھی اور صاف نثر میں لکھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ نئی تنقید کو اسالیبِ نثر، جملوں کی ساخت اور لہجوں کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ اسالیب کو نہ صرف ادب پاروں میں بلکہ دوسرے علوم کی کتابوں میں بھی تلاش کرنا چاہیے تاکہ اچھی نثر لکھنے کی روایت قائم کی جا سکے۔ نثری تخلیقات مثلاً ناول، افسانہ

ڈرامہ وغیرہ کے تنقیدی مطالعے کو بھی وہی اہمیت دی جائے جو اب تک شاعری کو دی جاتی رہی ہے۔ شاعری میں بھی غزل کے مطالعے تو ہمارے ہاں ہوئے ہیں لیکن اب طویل نظموں اور شاعری کی دوسری اصناف کو بھی یکساں اہمیت دینی چاہیئے۔

ادب اور ادیبوں کا مطالعہ، اصناف و مسائل کا تجزیہ، مختلف تخلیقات نظم و نثر کی تشریح تنقید کا ایک کام ہے اور یہ سلسل کیا جانا چاہیئے۔

(۱۷) نئی تنقید چونکہ امتزاجی مزاج کی حامل ہوگی اس لیے اس سطح کو بھی اسے تلاش و دریافت کرنا ہے جس پر یہ امتزاج ممکن ہو سکے۔

نئی تنقید کے اس خاکے کو، جسے جدید بین الاقوامی اصطلاح میں 'مینی فیسٹو' کہہ سکتے ہیں، پورے طور پر بروئے کار لانا یقیناً کسی ایک فرد کی ذہنی و جسمانی قوت سے باہر ہے۔ لیکن کام کا آغاز ہی اس کا انجام ہے۔ آئیے ہم سب مل کر اس کام کا آغاز کریں۔

۱۹۸۳ء

نئی تنقید کا منصب

اپنے مضمون "نئی تنقید" میں، ہم نے نئی تنقید کے حدود اور فکر و معنی کی سطح پر، اس کے نئے دائرۂ کار کا تعین کیا تھا۔ اس مضمون میں ہم یہ دیکھیں گے کہ اب تک تنقید کا دائرۂ عمل کیا رہا ہے اور، اس نے کن کن سمتوں میں اپنا کام کیا ہے؟ کیا یہ تنقید، بدلے ہوئے قومی و بین الاقوامی منظر میں، ہمارے فکری و تخلیقی تقاضوں کو پورا کر رہی ہے؟ اگر کر رہی ہے تو کس حد تک اور اگر نہیں تو پھر "نئی تنقید" کا کیا "منصب" ہے اور اسے اس منصب کو کس "سطح" پر پورا کرنا ہے؟

تنقید، جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ایک باقاعدہ صنفِ ادب کی حیثیت سے ہمارے ہاں مغرب سے آئی ہے جس کا سلسلہ مولانا حالی کے "مقدمۂ شعر و شاعری" (۱۸۹۳ء) سے شروع ہوا اور آج تک جاری ہے۔ اس کے بعد ہمارے ادب میں جتنی چھوٹی بڑی تحریکیں پروان چڑھیں اور جتنے نئے تخلیقی و فکری رجحانات ادب میں داخل ہوئے ان سب کا منبع و مخرج، کسی نہ کسی پہلو سے، مغربی فکر اور مغربی ادب رہا ہے۔ خود مغرب میں، پچھلے سو سال کے اندر، تنقید نے کئی رُخ بدلے اور مختلف علوم مثلاً طبیعیات، کیمیا، حیاتیات، نفسیات، آثار، ریاضی، عمرانیات، منطق و فلسفہ، سیاسیات وغیرہ سے استفادہ کر کے ادبی تنقید کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ مغرب میں ایسے نقاد ملیں گے جو جمالیاتی و اخلاقی قدروں کی تلاش میں ان علوم سے مدد

لے رہے ہیں اور سائنسی نظریات کو ادبی تنقید میں شامل کر رہے ہیں۔ ایسے نقاد بھی ملیں گے جو نظریۂ اضافیت کو" تاثراتی تنقید" کے دفاع کے لیے استعمال کر رہے ہیں اور ایسے نقاد بھی ملیں گے جو ادب پاروں کا مطالعہ اس طور پر کر رہے ہیں جیسے وہ بھی کوئی سائنسی تجربہ ہے۔ ان تنقیدی تحریروں کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ ادبی روایات اور ادبی ورثے سے ادبی تنقید کا تعلق باقی نہیں رہا ہے۔ ادبی نقاد سائنس دان، ماہرِ نفسیات، ماہرِ معاشیات و عمرانیات تو بن گیا ہے۔ اس نے تجزیے اور توضیح کے نئے نئے طریقے بھی دریافت کر لیے ہیں لیکن تنقید" ادبی" نہیں رہی۔ نہ صرف ادبی نہیں رہی بلکہ فلسفہ و فکر بھی اس کے دائرے سے خارج ہو گئے ہیں۔ جدید علوم کے اثرات نے تنقید میں انفرادی نقطۂ نظر تو ضرور پیدا کیا ہے لیکن ساتھ ساتھ مطالعۂ ادب میں یک رُخاپن پیدا کر کے اسے مختلف و متضاد خانوں میں تقسیم کر دیا ہے۔

گذشتہ پچاس سال کے دوران میں ہماری تنقید نے بھی سماجی علوم کی مدد سے ادب کے مطالعے کی طرح ڈالی ہے۔ نفسیات کی اصطلاحات ہمارے ہاں بھی، ادبی اصطلاحات بن کر، عام و مروج ہو گئی ہیں۔ فلسفۂ جمالیات نے بھی ہماری تنقید کو متاثر کیا ہے۔ طبیعیات، معاشیات و حیاتیات وغیرہ کے علاوہ آثار، لوک روایت، لفظیات، اسلوبیات و ساختیات نے بھی ہماری تنقید پر اثر ڈالا۔ اسی طرح " روایت" کی بازیافت کا مسئلہ بھی ہماری تنقید کے سامنے آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سارے اثرات، خواہ وہ دینی روایت کی بازیافت کا مسئلہ ہو یا نفسیات و عمرانیات اور دوسرے سائنسی علوم سے تنقید کے دائرۂ کار کو وسعت دینے کا مسئلہ ہو، ان سب کا مخرج و منبع "مغرب" ہے — آج بیسویں صدی میں سارا "مشرق"، "مغرب" کے نظامِ شمسی کے دائرۂ کشش میں گھوم رہا ہے اور

"مغرب" ہیں، یہ واضح کرتا چلوں، روس بھی شامل ہے اور امریکہ و یورپ بھی۔

نئی تنقید کے منصب کی تلاش میں پہلے یہ دیکھ لیا جائے کہ مختلف علوم و نظریات کے زیر اثر تنقید نے اب تک کیا کیا صورتیں اختیار کی ہیں اور ان صورتوں سے ادب کے مطالعے میں کیا مدد ملی ہے اور کیا یہ صورتیں ادب و تنقید کے منصب کو پورا کر رہی ہیں؟ سب سے پہلے ہم "سماجی تنقید" کو لیتے ہیں۔

"سماجی تنقید" کا بنیادی زاویہ یہ ہے کہ ادب اور سماج کا گہرا تعلق ہے۔ ادب ہمیشہ اپنے ماحول، اپنے معاشرے، اس کی اقدار اور اس کے کلچر کا اظہار کرتا ہے۔ جیسا سماج ہوگا ویسا ہی اس کا ادب ہوگا۔ فرانسیسی نقاد تائین (TAINE) کا تنقیدی نقطۂ نظر بھی اسی پر قائم ہے کہ ادب اور ادیب اپنے دور، لمحۂ موجود، نسل اور ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اس بات سے تائین اس نتیجے پر پہنچا کہ کسی دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ صدیوں پہلے لوگ کیا سوچتے تھے؟ ان کا انداز فکر اور ان کا ماحول کیا تھا؟ تائین کہتا ہے کہ ہر کتاب کے پیچھے ایک آدمی ہوتا ہے۔ ہمیں اس آدمی کا مطالعہ کرنا چاہیئے ـــــ اُس آدمی کا مطالعہ جس نے کتاب تخلیق کی ہے اور جسے خود اس کے ماحول نے تخلیق کیا ہے۔ یہ دونوں باتیں تنقیدی مطالعے کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔

کارل مارکس اور اینگلز نے اس سماجی نقطۂ نظر میں ایک اور عنصر یعنی ذرائع پیداوار کا اضافہ کیا۔ اس نقطۂ نظر کی کوکھ سے مارکسی تنقید وجود میں آئی۔ کرسٹوفر کاڈویل نے اسی نقطۂ نظر سے ادب کے ماخذ کا مطالعہ کیا۔ برنارڈ شاہ کے بارے میں اس کا مضمون مارکسی نقطۂ نظر سے ادب کے مطالعے کی بہترین مثال ہے۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ادب اور سماج کے رشتے نے غیر معمولی اہمیت اختیار کر لی۔ یورپ و امریکہ کے بہت سے ادیبوں اور دانشوروں نے مارکسی

نقطۂ نظر کو قبول کر لیا اور اس دور میں جدلیاتی مادیت سماجی تنقید کا نیا معیار بن گئی۔
جدلیاتی مادیت کی رُو سے انسان کی مادی ضروریات ہی سماجی قوتوں کو ابھارتی ہیں
اور ان قوتوں کے تصادم سے سیاسی واقعات رونما ہوتے ہیں۔ سرمایہ داری سب
برائیوں کی جڑ ہے اور اس کے خاتمے سے انسانی زندگی کے مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ سرمایہ
دارانہ نظام کو ختم کر کے ہی غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آ سکتا ہے۔ ایسا معاشرہ
جس میں سب کو اس کی ضرورت کے مطابق ملے اور ہر فرد اپنی صلاحیت کے مطابق
کام کرے۔ سیاسی تحریکوں میں ادیبوں کا حصہ لینا اس لیے ضروری ٹھہرا کہ پرولتاری
مفادات کی حفاظت کر کے پرولتاری آمریت قائم کی جا سکے۔ اس بات پر بھی زور
دیا گیا کہ بہتر سماجی فلسفہ بہتر تخلیقات کو وجود میں لاتا ہے۔ افادیت اور مقصدیت
ادب کو نئی معنویت دیتی ہیں۔ اس طرح سرمایہ داری کا خاتمہ اور غیر طبقاتی معاشرے
کا قیام ادب کا مقصد ٹھہرے۔ مولانا حالی نے بھی اپنے تنقیدی نقطۂ نظر میں افادیت
کو اہمیت دی تھی لیکن وہاں یہ افادیت اخلاقی نوعیت کی تھی۔ یہاں اس کی نوعیت
یہ تھی کہ طبقاتی کشمکش کے عمل سے مخصوص سیاسی و نظریاتی مقاصد کو آگے بڑھایا جائے۔
اس طرح مارکسی نقطۂ نظر نے ادب کے سماجی نقطۂ نظر میں، سیاسی نظریے کو بھی شامل
کر دیا اور ادب کا تعلق ان جماعتوں سے قائم ہو گیا جو ان نظریات کو آگے بڑھاتی تھیں۔
نتیجہ یہ ہوا کہ ادب "پارٹی لائن" سے وابستہ ہو گیا لیکن جلد ہی یہ بات سامنے آگئی کہ
ادب کسی مقصد کا اظہار تو کر سکتا ہے لیکن پارٹی لائن کا ناز بردار نہیں ہو سکتا۔ ادب اور
پروپیگنڈے میں فرق ہوتا ہے۔ ادب کو پارٹی لائن اور پروپیگنڈے سے الگ کرنے کے
معنی یہ ہرگز نہیں ہیں کہ ادب کا سماجی رشتہ بے معنی ہو گیا ہے۔ سماجی پہلو ادب میں ہمیشہ
سے موجود رہا ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا۔

ادب اور سماج کا رشتہ دو طرفہ رشتہ ہے۔ ادب ایک طرف معاشرتی اسباب و علل

کی پیداوار ہے اور دوسری طرف خود بھی معاشرتی اثرات کو جنم دیتا ہے۔ ادب کبھی سیاسی نظریے کی ترویج و حمایت کے بغیر بھی سماجی ہو سکتا ہے۔ ادب زندگی کا ترجمان بھی ہے اور اس کا آئینہ بھی اور زندگی بذاتِ خود ایک سماجی حقیقت ہے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ سماجی واقعات اس طور پر ادب کا حصہ نہیں بنتے جس طور پر وہ ہمیں اپنے دور کی تاریخ یا اخبار کے صفحات میں نظر آتے ہیں۔ ادب اس لحاظ سے سماجی ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کی روح کا اظہار کرتا ہے اور یہ روح زمان و مکان میں رہتے ہوئے بھی آزاد ہوتی ہے۔ امراؤ جان ادا یا فسانۂ آزاد کے مطالعے سے ہم اس دور کی تہذیب اور اس کی سماجی قدروں سے واقف ہو سکتے ہیں۔ ٹالسٹائی کے ناولوں سے ہم انیسویں صدی کے روسی زمینداروں کی اقدار، تہذیب اور فکر و نظر سے واقف ہو سکتے ہیں۔ شولوخوف کے ناولوں سے ہم اجتماعی زراعت اور نئے روسی کسانوں سے واقف ہو سکتے ہیں۔ لیکن ادب کو صرف اسی زاویے سے دیکھنے کی معنی یہ ہیں کہ ہم ادب کو ایک سماجی دستاویز کے طور پر دیکھ رہے ہیں۔ یہ ناول صرف سماجی دستاویز ہونے کی وجہ سے بڑے ناول نہیں ہیں۔ ان میں دوسری ایسی خصوصیات بھی موجود ہیں جن کی وجہ سے یہ آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھے جاتے ہیں۔ ان ناولوں میں، زندگی کی طرح، مختلف عناصر مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن گئے ہیں۔ ادب کو سماجی دستاویز کے طور پر دیکھنے یا تخلیق کرنے کا عمل تنقید اور تخلیق دونوں کو محدود کر دیتا ہے۔ ایک تحریر سماجی دستاویز تو ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں ہے کہ وہ ادب بھی ہو۔

ادب کو صرف اسی زاویے سے دیکھنے سے بعض اوقات عجیب مضحکہ خیز نمونے سامنے آتے ہیں۔ جون مینرڈ کینس (JOHN MEYNARD KEYNES) نے اسی زاویے سے شیکسپیئر کے ڈراموں کا مطالعہ کیا اور بتایا کہ شیکسپیئر کی تخلیقی قوتیں اپنے دور میں اس لیے پروان چڑھ سکیں کہ اس وقت انگلستان کے لوگوں کی مالی حالت

اچھی تھی) اور وہ شیکسپیئر کے ڈرامے ٹکٹ خرید کر دیکھ سکتے تھے۔ اگر ڈرامے کے شوقین طبقے کی مالی حالت خراب ہوتی تو شیکسپیئر کی صلاحیتیں بھی بروئے کار نہیں آسکتی تھیں۔ ایک اور نقاد نے شیکسپیئر کے المیہ انداز نظر کی وجہ یہ بتائی ہے کہ شیکسپیئر کے دور کا جاگیردارانہ سماج زوال پذیر ہوکر اُس اثر و نفوذ سے محروم ہو گیا تھا جو اب تک اسے میسر تھا۔ یہ دونوں باتیں صحیح ہو سکتی ہیں لیکن ایک حد تک۔ ان سے ادب کے پورے سماجی رشتوں کی تصویر سامنے نہیں آتی۔ ادب کا سماجی رشتہ بنیادی اہمیت رکھنے کے باوجود سارے اور دوسرے رشتوں کا بدل نہیں ہے۔ اس رشتے کے سرے دوسرے رشتوں سے جُڑے ہوئے ہیں۔ سماجی نقطۂ نظر سے یہ تو معلوم ہو سکتا ہے کہ ادب کن سماجی حالات میں پیدا ہوا لیکن یہ معلوم نہیں ہو سکتا کہ وہ ادب پارہ کس معیار کا ہے اور بحیثیت ادب اس کا کیا مقام ہے مثلاً سماجی نقطۂ نظر سے یہ تو معلوم ہو سکتا ہے کہ جیمس جوئس نے اپنے دور میں ''یولی سس'' جیسا ناول کیوں لکھا یا جدید شعرا میں ابہام کا عنصر کیوں غالب ہے لیکن اس سے جیمس جوئس کی بحیثیت ناول نگار یا ایلیٹ کی بحیثیت شاعر قدر و قیمت متعین نہیں کی جاسکتی۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' میں اگر طبقاتی کشمکش اور ذرائع پیداوار کا اظہار نہیں ہوا ہے تو ہم صرف اس بنا پر اسے خراب نظم نہیں کہہ سکتے۔ سماجی تنقید کا نقطۂ نظر وضاحتی ہوتا ہے۔ اس سے ادب پارے کے سمجھنے میں یقیناً مدد ملتی ہے لیکن اسے دوسرے رشتوں کے ساتھ ملا کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔

یہی صورت نفسیاتی تنقید کے ساتھ ہے۔ بیسویں صدی میں نفسیات نے ادبی تنقید کو نہ صرف نئی معنی خیز اصطلاحات دیں بلکہ مطالعۂ ادب کے نئے راستے بھی کھول دیئے۔ فرائڈ نے ''جنس'' (SEX) کو ایک نیا رُخ دیا اور اسے ساری انسانی زندگی کا مرکز و محور بنا دیا۔ آڈلر نے ''احساسِ کمتری'' کا اور ژونگ نے

"اجتماعی لاشعور" کا تصور پیش کیا تنقید میں نفسیات کے استعمال سے یوں محسوس ہونے لگا کہ ادب نے ایک نئی دنیا دریافت کرلی ہے۔ آئی اے رچرڈ نے بتایا کہ علم نفسیات نے "اظہار" کو ایسی موزوں زبان اور ایسی قوت دے دی ہے کہ اس کی مدد سے اب "تخلیقی عمل" کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ قاری میں فن کا اثر اس مربوط جوابی عمل (INTEGRATED RESPONSE) سے پیدا ہوتا ہے جسے ادب پارہ قاری کے اندر ابھارتا ہے۔ مغربی تنقید میں نفسیات کو طرح طرح سے استعمال کیا گیا۔ ایڈمنڈ ولسن نے ادبی سوانح عمری لکھنے میں نفسیات سے مدد لی۔ فن کو سمجھنے کے لیے ادیبوں کے حالات زندگی، ان کے خطوط اور ڈائریوں سے مدد لی گئی لیکن ان سب تحریروں کو پڑھیے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ادب اور ادیب کا رشتہ ایک نفسیاتی مریض اور اس کے "خواب" کا رشتہ ہے۔ نقاد ایک تجزیہ نگار ہے۔ ادیب یا فنکار مریض ہے اور اس کا فن مرض کی نشانی (SYMPTOM) ہے۔ فرائڈ کی پیروی کرنے والے نقادوں کا زاویۂ نظر یہ تھا کہ شاعری، مواد، ساخت اور منصب کے اعتبار سے، خواب سے مشابہ ہے۔ جیسے خواب کے ذریعے تخلیقی تخیل کا سراغ لگایا جاسکتا ہے اسی طرح شاعری بھی دبی ہوئی خواہشات کا ایک روپ ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ منہ سے نکلی ہوئی ہر بے معنی بات اور خواب کو تخلیقی عمل کے تجزیے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ خواب اور ادیب کے تخلیقی تخیل میں بنیادی فرق ہے۔ ادیب یا شاعر اپنی تخلیق پر قابو رکھتا ہے۔ وہ اسے اپنی مرضی کے مطابق ایک مخصوص شکل میں ڈھالتا ہے تاکہ فن کا اثر دوسروں میں بھی پیدا کرسکے۔ برخلاف اس کے خواب دیکھنے والے کو اپنے خواب پر کوئی قابو نہیں ہوتا۔ جب یہ صورت ہے تو آخر خواب اور تخلیقی عمل کیسے ایک ہوسکتے ہیں؟ نفسیات نے شاعر و ادیب کو ایک ایسا اعصاب

زدہ مریض مان لیا جو اپنی تخلیقات میں اپنی دبی ہوئی خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔

نفسیات کی مدد سے تنقید میں دو قسم کے مطالعے ہوئے۔ ایک شاعر و ادیب کے تخلیقی عمل کا مطالعہ؛ اور دوسرے ذہنی رویوں اور کیفیات کے تجزیے سے انفرادی خصوصیات کے رشتوں کا مطالعہ۔ ان مطالعوں سے یہ تو معلوم ہو گیا کہ کسی تخلیق میں فلاں خصوصیت کیوں اور کیسے پیدا ہوئی؟ اس سے مصنف کی نفسیات کے بارے میں بھی آگاہی حاصل ہوئی۔ سوانح و خطوط سے ادیب کی شخصیت کے مخفی پہلو، اس کی محرومیاں اور شعور و لاشعور کے وہ دلچسپ پہلو بھی سامنے آ گئے، جن کا سراغ اس کی تخلیقات میں ملتا ہے۔ ان تجزیوں سے یہ بھی ہوا کہ عام قاری کی دلچسپی ادیب کی ذات سے بڑھ گئی، لیکن نفسیاتی تنقید بذات خود ادب پارے کا درجہ متعین نہ کر سکی۔ یہ بات واضح ہے کہ ادب پارہ کسی ادیب کے بے ساختہ جذبات کا "مکمل" اظہار نہیں ہوتا۔ اس "اظہار" میں زبان کی روایت، ادب کی روایت، اسلوب کی روایت، اس صنفِ ادب کی روایت، جس کے ذریعے وہ اظہار کر رہا ہے، اس کلچر کی روایت، اس کے معاصرین کی تخلیقات، ان ادیبوں کی تحریریں جن سے وہ متاثر ہے، سب بیک وقت اپنا کام کرتی ہیں۔ مثنوی "خواب و خیال" کے مطالعے سے ہم میر اثر کی نفسیات کا دلچسپ مطالعہ تو کر سکتے ہیں لیکن مثنوی کی حیثیت سے اس کا درجہ متعین نہیں کر سکتے۔

نفسیاتی تنقید سے سب سے بڑی خرابی یہ پیدا ہوئی کہ ادب کے مطالعہ سے توجہ ہٹ گئی اور ادیبوں کی ذات و نفسیات کا مطالعہ اہمیت اختیار کر گیا۔ ایک نقاد نے بائرن اور پوپ کی شاعری کا مطالعہ کر کے یہ ثابت کیا کہ بائرن کے پتے میں پتھر تھا اور پوپ ہائی بلڈ پریشر کا مریض تھا۔ رینے لافورژ نے (RENE LAFORGUE) نے بودلیئر پر ایک کتاب لکھی اور اس کی نظموں، جرنل اور خطوط وغیرہ کے مطالعے سے

یہ ثابت کیا کہ وہ نہ صرف اوڈی پس کمپلیکس (OEYDIPUS COMPLEX) میں مبتلا تھا بلکہ امرد پرستی، ہتلس اور چھوٹے عضوِ تناسل کے احساس کمتری میں بھی مبتلا تھا۔ وہ شاید نامرد بھی تھا اور اسے قبض کی شکایت بھی تھی۔ اب غور کیجئے کہ ادب کے مطالعے سے اگر ان چیزوں کا سراغ لگایا جائے تو ادب، جو مختلف اثرات کو جذب کرکے، ایک اکائی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اپنے منصب سے ہٹ کر بے معنی سی سرگرمی بن کر رہ جاتا ہے۔ نفسیاتی تنقید کی ایک خرابی یہ ہے کہ وہ ادب سے دلچسپی کو کم کر دیتی ہے۔ ادب کو ایک محدود زاویے سے دیکھنے لگتی ہے اور کم و بیش ادیبوں کی ذات میں ایک سی باتیں تلاش کرنے اور دہرانے لگتی ہے۔ ادب صرف شعور و لاشعور، احساس کمتری، دبی ہوئی خواہشات، اوڈی پس کمپلیکس (OEYDIPUS COMPLEX) کا اظہار نہیں ہے، وہ اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے جس کے رشتے ماضی و حال سے بھی ہوتے ہیں اور ساتھ ساتھ مستقبل سے بھی۔ نفسیات ادبی تنقید میں مدد تو کر سکتی ہے۔ تفہیم کے دروازے بھی کھول سکتی ہے لیکن ادب کا ہمہ جہتی مطالعہ نہیں کر سکتی۔

یہی صورت "جمالیاتی تنقید" کے ساتھ ہے۔ جیسے فرائڈ نفسیات میں مرکزی حیثیت کا مالک ہے، اسی طرح جدید جمالیات کروچے کی مرہونِ منت ہے۔ کروچے نے جمالیات کو علم کی ایک الگ شاخ بنا کر اس کا تعلق مختلف فنون سے پیدا کر دیا۔ جیسے سماجی تنقید کے لیے ادب سماج کے اظہار کا نام ہے اسی طرح جمالیات اس بات پر زور دیتی ہے کہ ادب اور سارے دوسرے فنون صرف "اظہار" کا نام ہیں۔ "اظہار" کا لفظ کروچے کے ہاں ویسا ہی کلیدی لفظ ہے جیسے ارسطو کے ہاں "نقل" کالرج کے ہاں "تخیل" آرنلڈ کے ہاں "تنقیدِ حیات" ٹالسٹائی کے ہاں "ابلاغ" اور حالی کے ہاں "افادہ" کا لفظ ہے۔ جمالیاتی تنقید کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ ادب اظہار کا نام

ہے اور تنقید اظہار کے مطالعے کا نام ہے۔ کروچے کے نزدیک جب نظریۂ اظہار قبول کرلیا جاتا ہے تو پرانے طریقے، اصول، معیار نظریات از خود رد ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ اصنافِ ادب بھی بے معنی ہو جاتی ہیں۔ فن ہیئت اور صنف سے بے تعلق ہو کر، صرف "اظہار" رہ جاتا ہے۔ "اظہار" کسی اخلاقی یا سیاسی نظریے یا کسی خارجی معیار کو تسلیم نہیں کرتا۔ جمالیاتی تنقید کا بنیادی سوال یہ ہے کہ اس نے کیا اظہار کیا اور اسے کتنی جامعیت کے ساتھ کیا ہے۔ شاعر نظم، غزل، مرثیہ، مثنوی، ڈرامہ نہیں لکھتا بلکہ اپنا اظہار کرتا ہے اور یہی اظہار اس کی ہیئت ہے۔ جمالیات کے نظریۂ اظہار کے مطابق "اظہار"، عملِ تخلیق سے پہلے ہی فنکار کے اندر وجود میں آجاتا ہے۔ اظہار یہ کام کرتا ہے کہ وہ پڑھنے والے کو بھی اس باطنی تجربے سے، جو تخلیق سے پہلے فنکار کے اندر موجود تھا، ہم کنار کر دیتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ جب فن ایسی داخلی چیز ہے تو پھر نقاد کی ضرورت ہی کیا ہے؟ کروچے کہتا ہے کہ نقاد اس لیے ضروری ہے کہ وہ فیصلہ صادر کرتا ہے اور اس فیصلے میں اہم چیز "جمال" ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ دیکھے کہ "اظہار" پوری طرح ہوا ہے یا نہیں۔ اس فیصلے تک پہنچنے سے پہلے ضروری ہے کہ نقاد بھی تخلیق کرنے والے کی سطح پر آجائے لیکن یہ تنقیدی مطالعہ آسان کام نہیں ہے۔ اس کے لیے علم کی، تحقیق کی، ذوق و تخیل، مطالعے اور تیاری کی ضرورت ہے۔ اس کے بعد ہی وہ منزل آتی ہے جب نقاد زیرِ مطالعہ تخلیق کی تخلیقِ نو کر سکتا ہے۔ کروچے کہتا ہے کہ ادیب تخلیق کرتا ہے اور نقاد تخلیق نو کرتا ہے۔ ادیب یا شاعر اپنی تخلیق کا آغاز تاثرات سے کرتا ہے۔ ان تاثرات سے داخلی اظہار کی طرف آتا ہے اور پھر اس اظہار کو، الفاظ کے ذریعے، ایک صورت عطا کرتا ہے۔ نقاد کا طریقِ عمل اس کے برعکس ہے۔ وہ الفاظ کے ذریعے تاثرات تک پہنچتا ہے اور پھر اس ادب پارے کی تخلیقِ نو کرتا ہے۔ اسی لیے کروچے اس بات پر زور دیتا ہے کہ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ادب یا فن پارے سے براہ راست سوال کرے

اور اس سے براہِ راست زندہ تاثر حاصل کرے۔ اگر ایک دفعہ یہ تاثر حاصل ہو جائے تو اس کے بعد ساری محنت اس بات کے تعین میں رہ جاتی ہے کہ زیرِ مطالعہ ادب یا فن پارے میں کون سی چیزیں فن کی خالص پیداوار ہیں اور کون سی فن کی پیداوار نہیں ہیں۔ تنقید کا کام یہ بھی ہے کہ وہ بتلائے کہ یہ سب کچھ کیسے ہوا؟ اگر یہ عمل صحیح طریقے سے کیا جائے تو پھر ماضی کا سارا فن معاصر فن بن جاتا ہے۔

جمالیاتی تنقید بھی ادب و فن پارے کو ایک وحدت، ایک مکمل اکائی کے طور پر نہیں دیکھتی۔ ایک ایسی اکائی جس میں مختلف و متضاد عناصر امتزاجی عمل سے گزر کر ایک کُل بن جاتے ہیں، جس میں سب کچھ ہوتا ہے لیکن ایک نئے انداز سے، ایک نئی صورت سے جس میں سماجی رو بھی ہوتی ہے اور اخلاقی و تاریخی دھارے بھی جس میں زبان و ادب کی روایت بھی ہوتی ہے اور معاصر زندگی سے گہرا رشتہ بھی۔ اظہار بھی ہوتا ہے اور تخیل بھی، نقل بھی ہوتی ہے اور تنقیدِ حیات بھی۔ ماضی سے رشتہ بھی ہوتا ہے اور حال و مستقبل سے بھی۔ ادیب یا فنکار کے خواب بھی ہوتے ہیں اور اس کی محرومیاں اور زخم بھی۔ ان سب کے امتزاج سے ادب یا فن پیدا ہوتا ہے۔ پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ نقاد تیاری کرنے کے بعد ویسا ہی فن کار بن جائے۔ اگر ایسا ہو سکتا تو نقاد کی بھی وہی رائے ہوتی جو خود ادیب یا فن کار کی اپنے فن کے بارے میں ہے۔ پھر ایک سوال اور؟ کیا تخلیق اور تخلیقِ نو کبھی ایک ہو سکتے ہیں؟ پھر "اظہار" بھی مختلف عناصر کے امتزاج سے وجود میں آتا ہے۔ یہ ان سب عناصر کا مجموعہ تو ہو سکتا ہے لیکن ان سے الگ کیسے ہو سکتا ہے؟ فلسفۂ جمالیات کو ان سوالوں کی روشنی میں دیکھیے تو اس کا ادھورا اور ایک رُخا پن سامنے آجاتا ہے۔

کم و بیش یہی صورت "تاثراتی تنقید" کے ساتھ ہے۔ تاثراتی تنقید دراصل اُن تاثرات کا اظہار ہے جو ادب پارے کے گہرے مطالعے کے دوران نقاد کے اندر

پیدا ہوتے ہیں اور جن کا وہ لفظوں میں اظہار کر دیتا ہے۔ یہ تنقید کا سب سے پُرانا اور ایک طرح سے دائمی طریقہ ہے۔ ان تاثرات کا مخرج و منبع خود نقاد ہوتا ہے اور یہ تاثرات نقاد کے مطالعے، مذاق، مزاج اور اندازِ فکر سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ وہی عمل ہے جسے اناطول فرانس ”شاہکاروں کے درمیان مہمات“ (ADVENTURES AMONG MASTERPIECES) کہتا ہے

گویا تاثراتی تنقید انھیں مہمات کا بیان ہے۔ یہ تاثرات داخلی و ذاتی ہوتے ہیں جن کی اپنی منطق ہوتی ہے اور جو ادب پارے کی تفہیم میں یقیناً مفید ہوتے ہیں۔ تاثراتی تنقید میں ذاتی زاویہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ تنقید خواہ سماجی ہو یا نفسیاتی، جمالیاتی ہو یا تشریحی، تاثرات تنقید کا بیشتر ناگزیر حصہ ہوتے ہیں۔ ان تاثرات سے تنقید تخلیقی سطح پر آجاتی ہے جس میں نقاد کی شخصیت، اس کا مرتّب و مُنظّم ذہن، اس کا وسیع مطالعہ، ادبی مسائل و روایت سے گہری واقفیت، تخلیقی عمل اور مختلف ادب پاروں سے واقفیت، ان تاثرات کو مضبوط بنیادوں پر قائم کر دیتے ہیں۔ ان تاثرات کی مدد سے قاری بھی ادب پارے کے تخلیقی تجربے میں شریک ہو جاتا ہے اور وہ بھی اسے ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کا اہل ہو جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ قاری کے اندر اس نقطۂ نظر، ان احساسات، اس شعور و ادراک کو اُبھار دے جو خود نقاد کے اندر پیدا ہوئے ہیں۔ تاثراتی تنقید قاری کو ادب پارے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ تاثراتی نقاد تقابلی مطالعے سے زیرِ نظر ادب پارے کی قدر و قیمت متعین کر دیتا ہے اور اس کے بارے میں اپنا فیصلہ صادر کر دیتا ہے۔ تاثراتی تنقید ادب پارے کو مواد، ہئیت، اسلوب وغیرہ سب پہلوؤں سے دیکھتی ہے۔ اس تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ جیسے نفسیات میں ادب سے زیادہ ادیب اور اس کی نفسیاتی الجھنیں اہم ہو جاتی ہیں اسی طرح تاثراتی

تنقید میں قاری کی توجہ ادب پارے سے ہٹ کر نقاد کے اپنے تاثرات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ دوسری کمزوری یہ ہے کہ تاثراتی تنقید میں تعمیم، کلیہ سازی، ذاتی تعصبات، حاکمانہ انداز اور داخلیت کا گہرا رنگ اسے ایک ایسی تحریر بنا دیتا ہے جس سے لطف اندوز تو ہوا جا سکتا ہے لیکن پورے طور پر اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ تاثرات کا اظہار تنقید کا ایک مستقل طریقہ ضرور رہے جو کسی نہ کسی شکل میں ہمیشہ باقی رہے گا لیکن یہ بھی مطالعۂ ادب کے لیے تنقید کا ایک جزو ہے کُل نہیں۔

ٹی ایس ایلیٹ نے تاثراتی تنقید کو ایک نیا رنگ دیا۔ اس نے سوانحی تفصیلات کو تنقید سے خارج کر دیا۔ ادب پارے کی سماجی، سیاسی و تاریخی اہمیت اور رومانیت کو رد کر کے جمالیاتی عنصر کو معروضیت کے ساتھ، تاثرات میں شامل کر دیا۔ اسی کے ساتھ ''روایت'' کو ادبی تنقید میں شامل کر کے اسے ایک نیا رُخ دے دیا۔ ''جتنا بڑا شاعر ہوگا اتنا ہی وہ مرکزی ادبی روایت کا مرہونِ منت ہوگا۔'' ''روایت'' پر ہی ایلیٹ نے اپنے تنقیدی نظریے کی عمارت کھڑی کی اور اس میں مذہب کو بھی شامل کر دیا۔'' ادب اور مذہب کو الگ الگ خانوں میں رکھنا غیر عقلی بات ہے۔ مذہبی امتزاج کے بغیر ادب غیر ذمہ دار اور غیر اخلاقی ہو جاتا ہے۔'' یہی زاویہ کلچر کے مطالعے میں اس کے ہاں ملتا ہے۔'' اگر کلچر سے مراد صرف مادی ترقی اور صفائی ستھرائی کا نظام نہیں ہے بلکہ اس سے مراد اعلیٰ سطح پر روحانی ارتباط ہے تو یہ بات مشکوک ہے کہ تہذیب بغیر مذہب کے قائم رہ سکتی ہے اور مذہب بغیر چرچ کے''۔ ایلیٹ کے نقطۂ نظر سے روایتی تنقید کا فریضہ'' نظام'' کا قیام ہے اور انتشار نظام کا دشمن ہے۔'' سارا جدید ادب لادینیت کی وجہ سے بگڑ گیا ہے۔''

اردو تنقید میں یہ کام محمد حسن عسکری مرحوم نے کیا۔ وہ ایلیٹ سے متاثر بھی ہیں اور اسے شدت سے رد بھی کرتے ہیں — '' ایلیٹ کے اثر سے روایت کا

لفظ فیشن میں داخل ہوگیا ہے " ایلیٹ صاحب کی کمزوری یہ ہے کہ انھیں مذہب بھی پسند ہے اور ڈارون بھی۔ لہٰذا انھوں نے روایت کے متعلق شور و غل مچا کے مسئلے کو الجھا دیا ہے بلکہ ان کے دوست ونڈہم لوئس نے کہا ہے کہ مسئلے کو بالکل مہمل بنا دیا ہے۔" لیکن عسکری صاحب ایلیٹ سے اختلاف کرنے کے باوجود چلتے اسی راستے پر ہیں جس پر ایلیٹ چلا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ایلیٹ کیتھولک عیسائی ہے اور عسکری صاحب سُنّی مسلمان ہیں۔ ایلیٹ نے ایک کتاب لکھی " آفٹر اسٹرینج گوڈس" (AFTER STRANGE GODS) جس کا ذیلی عنوان تھا "جدید بدعتوں کا ابتدائی قاعدہ (A PRIMER OF MODERN HERESY) محمد حسن عسکری صاحب نے ایک کتاب لکھی " جدیدیت " جس کا ذیلی عنوان تھا " مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ"۔" ایلیٹ اور عسکری میں فرق منزل کا نہیں راستے کا ہے اور وہ فرق بھی کیتھولک عیسائی اور سُنّی مسلمان ہونے کی وجہ سے ہے۔

عسکری صاحب، ایزرا پاونڈ، ایلیٹ اور دوسرے مغربی مفکرین اور نقادوں کی بنیادی فکر کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچے کہ " مغرب روایت کے معنی سمجھنے میں بالکل ناکام رہا ہے" " ایلیٹ کے نزدیک روایت بدل سکتی ہے لیکن ابنِ عربی کے تصورات کی پہلی شرط ہی یہ ہے کہ ان میں کسی تبدیلی کا امکان نہیں۔ یورپ نے بلکہ خود ایلیٹ صاحب نے بھی دانتے تک کو محفوظ نہیں رکھا۔ پھر وہ کونسی روایت ہے جس کا شعور ایلیٹ صاحب لازمی قرار دیتے ہیں" عسکری صاحب روایت کی تلاش میں نکلتے ہیں تو وہ رینے گینوں تک پہنچتے ہیں اور گینوں کے الفاظ میں روایت کی یوں تعریف کرتے ہیں کہ

" روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعیات کی بنیاد پر قائم ہو۔

مابعدالطبیعیات چند نظریوں کا نام نہیں۔ التوحیدُ واحدٌ۔ مابعدالطبیعیات صرف ایک ہی ہوسکتی ہے۔ یہی اصل اور بنیادی روایت ہے۔"

پھر شاہ وہاج الدین کی تصنیف "الکہف والرقیم" کے دیباچے سے وہ معیار پیش کیا ہے جو عسکری صاحب کے نزدیک :

"دنیا بھر کے ادب پر حاوی ہے۔ انسان کے پیشِ نظر معرفت کے صرف دو ہی تعینات ہیں۔ انفس و آفاق۔ ..... تکمیل اس میں ہے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو اور انفس کی شناخت کو آفاق کی شناخت پر غلبہ ہو کیونکہ آفاق جسم ہے اور انفس اس کی روح ہے۔ ..... اسی لیے پچھلی صدیوں سے شاعری ہر زبان کی بشمول آفاق کے انفس کو غلبہ دے کر مکمل سمجھی گئی ...... اس زمانے کی نیچرل شاعری جو بہت پسندیدہ کہی جاتی ہے وہ ناتمام ہے کیونکہ اس میں صرف آفاق ہی کو لیا ہے اور انفس کو جو آفاق کی جان ہے چھوڑ دیا ہے۔ لہٰذا یہ شاعری مثل ایک جسم بے جان کے ہے اور پرانی شاعری پر جو یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور مبالغہ بھرا ہوا ہے۔ یہ اعتراض ناسمجھی سے ہے کیونکہ جان کی بابت کوئی بات مبالغہ نہیں ہے۔"

عسکری صاحب نے اس معیار سے اردو ادب کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ "نظیر اکبرآبادی کی شاعری کے بیشتر حصے میں آفاق کا عنصر غالب ہے اور انفس کا عنصر کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھیں بڑے شاعروں کی صف میں نہیں رکھا گیا اور ان کی تعریف سب سے پہلے کی تو ایک انگریز فیلن نے[۱] ۔ حالی کے بارے میں لکھا کہ "بظاہر تو حالی روایت

---

[۱] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند از ایف فیلن و منشی کریم الدین ۱۸۴۸ء میں دہلی سے شائع ہوا تھا۔ یہ تذکرہ دراصل گارساں دتاسی کی فرانسیسی زبان میں "تاریخ ادب ہندی و ہندوستانی"

کے شاعر نظر آتے ہیں۔ ان کی نعت تک دیکھ لیجیے۔ الفاظ تو روایتی استعمال کر رہے ہیں مگر مابعد الطبعیات کو چھوڑ کر اخلاقیات ڈال رہے ہیں۔ حالی نے اردو ادب کو بہت فائدہ پہنچایا ہے لیکن روایت کے نقطۂ نظر سے ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری سے مابعد الطبعیات کو خارج کیا۔" غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "ان کا کلام ہمارے لیے ایک پردہ بن گیا ہے جو اصل روایت کو دیکھنے نہیں دیتا۔"

عسکری صاحب نے روایت کے تصور کو بہت وسعت دی ہے اور اس کی اہمیت، نوعیت اور نفس کو طرح طرح سے واضح کیا ہے لیکن یہ سوال اپنی جگہ باقی رہتا

میں مندرج شعراء کے حالات کا آزاد ترجمہ یا خلاصہ ہے جس میں کریم الدین نے اکثر جگہ اضافے بھی کر دیے ہیں۔ فیلن شریک مولف و مترجم تھا۔ اردو میں ڈھالنے کا اصل کام کریم الدین نے کیا ہے اور شاعروں کے بارے میں جو رائے دی گئی ہے وہ نہ فیلن کی ہے اور نہ کریم الدین کی بلکہ گارساں دتاسی کی ہے۔ عسکری صاحب اگر فیلن کے بجائے گارساں دتاسی لکھتے تو صحیح ہوتا۔ اس تذکرے میں جو رائے نظیر اکبرآبادی کے بارے میں دی گئی ہے اسے تعریفی ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ وہ تو ایک عام سی رائے ہے جو یہ ہے "شیخ ولی محمد نظیر اکبرآبادی ہے۔ روضہ تاج گنج میں باہر شہر کے اس کا گھر تھا۔ وہ حلیم اور خلیق اور متواضع اور غریب آدمی تھا۔ لڑکوں کو پڑھایا کرتا تھا۔ قریب بارہ یا گیارہ برس کے ہوئے کہ فوت ہوا۔ لڑکوں پر بہت عاشق ہوتا تھا اور رات دن اسی خیال میں رہتا تھا۔ شعر بھی اسی لیے اس نے کہنے شروع کیے تھے۔ اس کے شعر بازاری لوگوں کو بہت یاد ہیں۔ وہ صاحبِ دیوان ہے اور اشعار ہر قسم کے اس نے تصنیف کیے ہیں۔ ایسے آدمی کم ہوتے ہیں جیسا کہ نظیر پرگو تھا۔ ایک جوگی نامہ اس کا بہت مشہور ہے اور ایک بنجارہ اور ایک . . . . . . ان اشعاروں میں حق شاعری بھرا ہے۔ یہ شعر اس کے ہیں" (ص ۳۹۲-۳۹۴)۔ اس کے بعد شعر دیے ہیں۔ اس میں تعریف کا تو کوئی قابلِ ذکر پہلو نہیں ہے۔ ج۔ ج

ہے کہ ہمارے دور میں جب روایتی معاشرے ، جو کبھی مابعد الطبعیات پر قائم تھے، ختم ہوگئے ہیں اور جو رہ گئے ہیں وہ بھی مٹ رہے ہیں ۔ہمیں کیا کرنا چاہیئے ؟ مثلاً جدید چین اپنے مابعد الطبعیاتی معاشرے سے ہٹ کر بالکل بدل گیا ہے ۔ ہندوستان کا ہندو اور اسلامی معاشرہ، مشرقِ بعید، مشرقِ وسطیٰ وافریقہ کے اسلامی معاشرے تیزی سے ٹوٹ پھوٹ کر بدل رہے ہیں ۔ آخر یہ روایتی معیار کیسے نافذ کئے جا سکتے ہیں ؟ وہ ادب جو گزشتہ سو سال سے ان معاشروں میں پیدا ہو رہا ہے ، اب بجائے اپنی روایت کی طرف دیکھنے کے مغرب کی طرف دیکھ رہا ہے اور اسی سے روشنی حاصل کر رہا ہے ۔ جب یہ سوال عسکری صاحب کو پریشان کرتا ہے تو وہ یہی مشورہ دیتے ہیں :

"چونکہ ہمارا ابھی مغرب سے براہِ راست تعلق ہے اسی لیے ہمارا ادب بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتا بلکہ در اصل ہمارے موجودہ ادب کا پس منظر ایک حد تک یہی مغربی ادب ہے . . . . اس دنیا میں رہتے ہوئے ہم روایتی قسم کا مشرقی ادب پیدا نہیں کر سکتے ۔ ایسا ادب صرف اس معاشرے میں پیدا ہو سکتا ہے جس کی بنیاد مابعد الطبعیاتی روایت پر ہو اس لیے ہمارے بیشتر ادیبوں کے لیے مغربی اثرات قبول کرنا ایک ناگزیر چیز بن گیا ہے' لہذا ہمیں یہ تو دیکھ لینا چاہیئے کہ ہم کون سا اثر قبول کر رہے ہیں اور اس کی حیثیت کیا ہے ۔ میری نہایت ذاتی رائے یہ ہے کہ مشرقی ادیب جب تک فلوبیئر اور بودلیئر سے شروع ہونے والے ادبی سلسلے اور جوئس ، پاؤنڈ اور لارنس کو اپنے اندر جذب نہیں کریں گے بامعنی ادب تخلیق نہیں کر سکتے لیکن مغرب اندرونی طور پر ان سے ڈر رہا ہے اور ان کے انکشافات سے گھبراتا ہے ۔ اب یہ مشرقی ادیبوں کا کام ہے کہ وہ آنکھیں بند کر کے مغربی تہذیب کے

9334

دھارے میں بہتے ہیں یا آنکھیں کھول کر قدم جمانے کی کوشش کرتے ہیں۔"[۵۹]

یہ وہ مقام ہے کہ جہاں عسکری صاحب کا نقطۂ نظر ہمیں "گنبدِ بے در" میں لے جا کر چھوڑ دیتا ہے اور ہم بہت سے لاینحل سوالوں کے جال میں پھنس کر عملاً بے دست و پا ہو جاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ محترم عسکری صاحب جب اس کا حل تلاش کرتے ہیں تو نہ ابن العربی سے رجوع کرتے ہیں اور نہ شیخ وہاج الدین صاحب سے یا مولانا اشرف علی تھانوی صاحب سے بلکہ مغربی ادب کی اس روایت کو جذب کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو فلوبیئر اور بودلیئر سے شروع ہو کر جوئس، پاؤنڈ اور لارنس تک پہنچتی ہے اور جس میں انھیں مشرقی مابعد الطبعیات کی مغربی صورت نظر آتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا اس اعتبار سے عسکری صاحب کا معیار روایت نئی ادبی تنقید کا معیار بن سکتا ہے؟ اور میرا خیال ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہے۔

حسن عسکری صاحب جب ان معیاروں کا اطلاق ادب پر کرتے ہیں تو انھیں ذوقؔ کی شاعری غالبؔ کی شاعری سے بہتر نظر آتی ہے لیکن ہماری مشکل یہ ہے کہ جب ہم ذوقؔ و غالبؔ دونوں کو ایک ساتھ پڑھتے ہیں تو ہمیں غالبؔ کی شاعری اچھی لگتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارا سارا معاشرہ اور اسی کے ساتھ ہمارا مذاقِ سخن سب کچھ بدل گیا ہے اور اس بدلے ہوئے منظر میں ہمیں غالبؔ کے سامنے ذوقؔ کی شاعری پسند نہیں آ سکتی۔ ہمارا معاشرہ اپنی مابعد الطبعیات سے چونکہ ہٹ گیا ہے اس لیے روایتی معاشرے کے ادبی اصول و اقدار کا اطلاق ہم اپنے جدید ادب پر کیسے کر سکتے ہیں؟ حالیؔ سے پہلے کے ادب کا مطالعہ تو ہم ان اقدار سے ضرور کر سکتے ہیں لیکن سوال یہ ہے کہ اس بدلے ہوئے منظر میں اس ادب کے پھر ہمارے لیے کیا معنی رہ جائیں گے؟ اس مشکل کا کوئی حل عسکری صاحب کے پاس نہیں ہے وہ تو یہی کہتے ہیں کہ "روایتی ادب

---

[۵۹] "مغربی ادب کی آخری منزل"۔ "وقت کی راگنی" ص ۵۶ - ۵۷۔ مطبوعہ لاہور ۱۹۶۰ء)

تو روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتا ہے۔" اور ہم گذشتہ سو سال سے اس روایت سے ہٹ کر اتنے دور آ گئے ہیں کہ بظاہر سفرِ واپسی کا کوئی امکان نظر نہیں آتا۔ اب ایک صورت تو یہ ہے کہ ہم مابعد الطبعیاتی معاشرے کے دوبارہ قیام کے لیے جدوجہد کریں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ مغرب کے اثرات کو آنکھ بند کر کے قبول کرنے کے بجائے شعور کے ساتھ، انتخاب کے ذریعے، قبول کریں اور مغرب کی روایت کے اس حصے کو قبول کریں جو ہماری روایت سے قریب تر ہو لیکن اس صورت میں بھی مغرب کا سیلاب ہمیں یقیناً بہا لے جائے گا۔ مغرب کا المیہ یا اس کا انجام اپنی جگہ ہے لیکن ہمیں پہلے اپنے المیے کی فکر کرنی چاہیئے جو مغرب سے کہیں زیادہ بڑا ہے۔ مغرب کا سیلاب مشرق کے باطن کی دہلیز تک پہنچ چکا ہے اور اب ہم اسے روک نہیں سکتے۔ آخر تلوار کا وار ہم ننگے ہاتھوں پر کب تک روکتے رہیں گے؟

آئیے اب تناسبِ مضمون کی خاطر اس بحث کو یہیں چھوڑ کر تنقید کی چند دوسری صورتوں کی طرف آتے ہیں۔ ادب تخلیق ہے اس لیے خالقِ ادب کا مطالعہ تنقید کا ایک پرانا طریقہ ہے جسے "سوانحی تنقید" کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اکثر نقاد اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ادب پارے کو مصنف کے حالاتِ زندگی اور زمانے کے حوالے کے بجائے ادبی حوالے اور معیارات سے پرکھنا چاہیئے لیکن یہ بات بھی پوری طرح اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ادب پارے کے سلسلے میں بہت سے ایسے سوالات سامنے آتے ہیں جن کی تحقیق، زندگی اور زمانے کے حوالے ہی سے ہو سکتی ہے مثلاً اگر سودا کی ہجویات کا مطالعہ کیا جائے تو ضروری ہے کہ ان ہجویات کے پس منظر، سودا اور ان کے حریفوں کے حالات اور مزاجِ زمانہ سے بھی پوری واقفیت ہو۔ ان کے بغیر ہم ان ہجویات کو پوری طرح سمجھنے اور ان کی قدر و قیمت متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔ کسی ادب پارے کے سلسلے میں نقاد خواہ سوانحی حالات اور زمانے سے استفادہ نہ بھی کرے لیکن ان سے

پوری طرح واقف ہونا خود ادب پارے کی تفہیم کے لیے ضروری ہے۔ سوانح، حالات زمانہ اور ماحول سے ممکن ہے نقاد کو ادب پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں کوئی مدد نہ ملے لیکن تفہیم میں ضرور مدد ملتی ہے مثلاً بعض الفاظ، بعض محاورات، روزمرہ لسانی لطافتیں، لہجہ و آہنگ ادیب کے زمانے اور ماحول کے حوالے ہی سے سمجھے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح ادبی روایت، طرزِ احساس اور اندازِ فکر کو زمانے اور سوانح کے حوالے ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

سوانحی تنقید کا بنیادی تصور یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے خاص خاص پہلوؤں کا سراغ ادیب کی زندگی، شخصیت اور مزاج و کردار کے مطالعے ہی سے لگایا جا سکتا ہے مثلاً میرؔ کی شاعری سے، بغیر سوانحی علم کے، ہم لطف اندوز ہو سکتے ہیں لیکن اگر ہمیں یہ علم بھی ہو جائے تو میرؔ کی شاعری کے بہت سے چھپے ہوئے پہلو سامنے آ کر ہمارے لطف، تفہیم اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں۔ سوانحی تنقید کے نمائندے اس سلسلے میں یہ بھی کہتے ہیں کہ خود ادیب جب اپنے موضوع کا انتخاب کرتا ہے تو یہ انتخاب اتفاقی نہیں ہوتا بلکہ اس کے پیچھے ادیب کی تعلیم، تربیت اور حالاتِ زندگی بیک وقت کام کرتے ہیں۔ اسی طرح ادیب کا نقطۂ نظر بھی، اس کے کردار، حالاتِ زندگی، ماحول اور مخصوص مزاج کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ادب کی تفہیم کے لیے ان سب سے واقف ہونا ضروری ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، سانت بیو کے شاگرد تائین نے تنقید کے اسی اندازِ نظر میں نسل، لمحۂ موجود اور ماحول کے عناصر شامل کر کے تنقید کو ایک مخصوص رُخ دیا تھا۔ خود سانت بیو کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ "حقیقی تنقید ہر ادیب اور ہر ذہن کا مطالعہ خود اس کی فطرت و سیرت کے مطابق کرتی ہے تاکہ واضح اور معنی خیز تفصیل پیش کی جا سکے اور پھر اسے اس کی جگہ پر بٹھا کر ادب کے میراث نامے میں اس کا درجہ متعین

کیا جا سکے "۔ سانت بیوو نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ " ادبی تنقید اسی وقت وقیع اور مکمل ہوتی ہے جب وہ ماخذ، گرد و پیش کے حقائق اور سارے حالات کو استعمال میں لاتی ہے "۔ گوئٹے کہتا تھا کہ فن " بیماری " سے پیدا ہوتا ہے۔ شوپنہار فن کو فنکار کے " دکھوں " کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ نطشے کہتا ہے کہ فن نہ صرف بیماری کی پیداوار ہے بلکہ ایک طرح سے اس کا ریکارڈ ہے۔ ٹامس مان کا خیال ہے کہ فن بیماری اور اعصاب زدگی سے اس طرح وجود میں آتا ہے جس طرح صدف سے موتی پیدا ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کو سامنے رکھا جائے تو ادب اور ادیب لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں اور ادب کی تفہیم ادیب کی زندگی کے حالات، ماحول اور زمانے کو سمجھے بغیر ممکن نہیں رہتی۔

ادب اور ادیب کے اس گہرے رشتے کے باوجود سوانحی تنقید میں توازن ضروری ہے۔ ادبی تخلیق سے ادیب کے حالاتِ زندگی کا کتنا ہی گہرا رشتہ کیوں نہ ہو، ادب پارہ صرف و محض زندگی کی کاربن کاپی، نہیں ہوتا۔ اس میں جہاں تجربہ اہمیت رکھتا ہے وہاں زبان اور اس زبان کے ادب اور اصنافِ ادب کی روایت کے ساتھ، معاصر تخلیقات بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک ادیب اپنی تخلیقات میں خود اپنی ذات کی نفی کرنے لگتا ہے جیسے میر اپنی شاعری میں اپنی ذات کی نفی کرتے ہیں۔ یا وہ ایسے خواب دیکھتا ہے جو اس کی زندگی و ماحول میں موجود ہی نہیں ہیں جیسے اقبال۔ ایسے میں سوانحی تنقید اکثر اپنی ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔ ادب پارہ پورے طور پر اور ہمیشہ ادیب کی زندگی کی دستاویز نہیں ہوتا۔ اس انداز سے ادب کا مطالعہ کرکے بعض اوقات عجیب و غریب نتائج برآمد ہوتے ہیں مثلاً ایملی برونٹے کی زندگی کے حالات کا مطالعہ کرکے ہربرٹ ریڈ اس نتیجے پر پہنچا کہ ایک عورت " وودرنگ ہائٹس (WUTHERING HEIGHTS) جیسا ناول نہیں لکھ سکتی۔ یہ ناول اس کے بھائی پیٹرک نے لکھا ہوگا۔ اس نتیجے تک پہنچتے ہوئے موصوف یہ بھول گئے کہ ادب اکثر

دوسروں کے تجربوں کو اس طور پر اپنے اندر جذب کرلیتا ہے کہ وہ اس کے اپنے تجربے بن جاتے ہیں۔ دوستوفسکی نے ایک قتل کی خبر اخبار میں پڑھی اور "کرائم اینڈ پنش منٹ" جیسا ناول لکھ دیا حالانکہ قتل کرنے یا قتل کئے جانے کا تجربہ دوستوفسکی کا اپنا تجربہ نہیں تھا۔ تخلیقی تخیل کے ذریعے ادیب ایسے تجربوں کو بھی اپنے تجربے بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے جن سے زندگی میں اسے کبھی واسطہ ہی نہیں پڑا تھا۔ انتہا پسندی، خواہ وہ تنقید میں ہو یا فکر میں، وقتی طور پر متوجہ ضرور کرلیتی ہے اور انتہا پسند کی انفرادیت بھی بن جاتی ہے لیکن زندگی و فکر کے تعلق سے کسی اہم و گہری معنویت کی حامل نہیں ہوتی۔ "امتزاج" اعتدال کو جنم دیتا ہے اور دونوں انتہاؤں کو سمیٹ کر ان میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بھی انفرادیت ہے لیکن یہ انفرادیت عام نظروں سے پوشیدہ رہتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ امتزاج میں نہ شور اشوری ہوتی ہے اور نہ وہ باجے تاشے ہوتے ہیں کہ دور ہی سے معلوم ہو جائے کچھ ہو رہا ہے۔ تخلیق میں خالق کی شخصیت ہمیشہ موجود رہتی ہے۔ مولانا روم کی شخصیت ان کی مثنوی میں موجود ہے۔ حافظ کی شخصیت ان کی شاعری میں موجود ہے لیکن یہ شخصیت اس طور پر چھپ گئی ہے کہ تخلیق آفاقیت کا حصہ بن گئی ہے۔ بڑے ادب میں شخصیت تخلیق میں جذب ہو کر چھپ جاتی ہے۔

سوانحی تنقید کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ بھی مطالعۂ ادب کا محض ایک طریقہ ہے۔

اب ہم "تحقیق" کی طرف آتے ہیں۔ عام طور پر نقاد محقق کو گورکن کہتے ہیں۔ اور محقق نقاد کو جلد باز اور ناواقفیت کی بنا پر بے بنیاد باتیں لکھنے والا کہتے ہیں۔ محقق کہتے ہیں کہ اگر نقاد تحقیق کی مدد سے حقائق کا ادراک حاصل کرلیتا تو اس کی رائے مستند اور اس کے نتائج درست ہوتے ـــــ دونوں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ تحقیق کو تنقید سے

الگ کرنے سے ہمارے ہاں تنقید میں بے شمار بنیادی غلطیاں در آئی ہیں اور مطالعۂ ادب کو مشکوک بنا دیا ہے تحقیق، تنقید کی مدد کرتی ہے اور تنقیدی مطالعے کو بنیاد یا فراہم کرتی ہے۔ "نئی تنقید" اسی لیے تحقیق و تنقید کے امتزاج پر زور دیتی ہے۔ صرف تحقیق ایک علمی کام ہے جو اس وقت قابلِ ذکر ہوگا جب اس میں تنقیدی شعور شامل ہو۔ بے تحقیق تنقید وہ کوڑا کرکٹ ہے جسے پہلی فرصت میں دریا برد کردینا چاہیے۔ محقق و نقاد ایک دوسرے کے حریف نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کے معاون ہیں۔ بہترین صورت تو یہ ہے کہ محقق و نقاد دونوں ایک ہی ذات میں جمع ہو جائیں۔ نئی تنقید ان دونوں کے امتزاج سے وجود میں آسکتی ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کا "محقق نقاد" ہی نئی تنقید کا ترجمان ہو سکتا ہے۔

ادبی تنقید کے اور بھی کئی رُخ ہیں لیکن ہمارا مقصد یہاں یہ دکھانا تھا کہ صرف ایک [illegible] سے کسی ادب پارے کا مطالعہ محدود اور یک رُخا ہوتا ہے۔ سارے ادب کو نہ تو صرف سماجی نقطۂ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے اور نہ صرف نفسیاتی نقطۂ نظر سے اور یہ بھی غلط ہو گا کہ ایک ادب پارے کو ہر رُخ سے دیکھا جائے۔ "یک رُخی تنقید" کو اپنی انفرادیت بتا کر یک رخے نقاد ادب کے مطالعے کو غلط راستے پر ڈال دیتے ہیں۔ یہ یک رُخی تنقید ان کی پہچان تو ضرور بن جاتی ہے لیکن اس سے مطالعۂ ادب کا دائرہ تنگ ہو جاتا ہے۔ اسی لیے اس وقت تنقید کو ایک ایسے "فطری امتزاج" کی ضرورت ہے جو تنقید میں بیک وقت کئی سطحوں کو جذب کر کے اسے ایک وسیع تر متوازن صورت عطا کر دے۔ یہی "امتزاج"، "نئی تنقید" کا منصب ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سی سطح ہے جس پر یہ امتزاج ممکن ہے؟ اس امتزاج کی تین سطحیں ہو سکتی ہیں۔ ایک سطح فلسفہ و فکر کی ہے۔ دوسری سطح "ادبی تاریخ" کی ہے اور تیسری سطح "کلچر" کی ہے۔

فلسفہ و فکر کا ادب اور ادبی تنقید سے وہی تعلق ہے جو روح کا جسم سے ہوتا ہے۔ جیسے جسم بغیر روح کے بے جان ہوتا ہے اسی طرح ادب و تنقید بغیر فلسفہ و فکر کے بے روح ہوتے ہیں۔ "تنقید اور تجربہ" (۱۹۶۷ء) میں، میں نے لکھا تھا کہ "بیسویں صدی میں جب فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر بے معنی ہوتا جا رہا ہے، میں ادبی تنقید کے ذریعے وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں جو ایک زمانے میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے۔" یہ جملے لکھتے وقت بھی تنقید و فلسفہ کا امتزاج میرے پیش نظر تھا اور جب سے یہی میری کوشش رہی ہے۔ ادب کے تخلیقی دور جب بھی پروان چڑھے ہیں فلسفہ ہمیشہ اس کی بنیادوں کے باطن میں عقیدے کا نور بن کر موجود رہا ہے۔ سعدی و مولانا روم کے ہاں جن اخلاقی پہلوؤں کی طرف اشارے ملتے ہیں اور زندگی میں اعلیٰ اقدار کا جو مقام نظر آتا ہے، وہ دراصل بنیادی طور پر ایک بلیغ فلسفیانہ مسلک کا اظہار ہے۔ دردؔ نے اپنی شاعری کے ذریعے فلسفۂ تصوف سے زندگی کا ادراک کیا تھا اور زندگی کے مسائل حل کرنے کی کوشش کی تھی۔ اسی فلسفہ کی انھوں نے اپنی معرکتہ الآرا تصنیف "علم الکتاب" میں وضاحت کی ہے۔ "علم الکتاب" فلسفہ کی کتاب ہے اور 'دیوانِ درد' اس فلسفہ کی سچائیوں کو محسوس کرانے کا تخلیقی عمل ہے۔ فلسفہ سچائی کو سامنے لاتا اور دکھاتا ہے۔ ادب اسے محسوس بھی کرا دیتا ہے۔ لیکن تخلیقی سطح پر اسے محسوس کرانے سے پہلے ضروری ہے کہ اسے پورے طور پر سمجھا بھی جائے۔ تنقید، تخلیقی سطح پر فلسفہ و فکر کو تصرف میں لانے سے پہلے، اسے سمجھانے اور عام کرنے کا کام کرتی ہے۔ اسی لیے تنقید و فلسفہ کا رشتہ دائمی رشتہ ہے۔ نئی تنقید کا یہی منصب ہے کہ وہ فلسفہ و تنقید کا امتزاج کر دے تاکہ تخلیقی دور کے لیے راستہ ہموار ہو سکے۔ اسی طرح غالب کی شاعری بھی، بدلتی ہوئی زندگی کے منظر میں، نئے فلسفیانہ سوال اٹھا کر زندگی کو سمجھنے اور نئی سچائیوں کو محسوس کرانے کی ایک عظیم کوشش ہے۔ سرسیّد احمد خاں بھی زندگی کے نئے معنی کی تلاش نئے فکر و

فلسفے کی روشنی میں کرتے ہیں۔ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں گہری معنویت، عہدِ حاضر کے حوالے سے، فلسفۂ اسلام کو تخلیقی سطح پر اپنا کر پیدا کی ہے۔ فرد اور معاشرہ کے تعلق کے بارے میں اقبال نے جو کچھ کہا اس کا فلسفیانہ سیاق واضح ہے۔ ترقی پسند ادب نے بھی مارکسزم کے فلسفے کو اپنا کر زندگی میں نیا رنگ اور نیا شعور پیدا کیا تھا۔ یہی کام آندرے ژید اور ژان پال سارتر نے فلسفۂ وجودیت کو جزوِ ایمان بنا کر تنقیدی و تخلیقی سطح پر انجام دیا تھا۔ فلسفہ نے ادب پر ہمیشہ گہرا اثر ڈالا ہے۔ فلسفہ کا مجرد خیال، ادب کے ذریعے، زندگی کی سچائیوں کی تفسیر بن کر، خود زندگی کا عمل بن جاتا ہے۔ اس طرح ادب تخلیقی و تنقیدی سطح پر، فلسفہ و فکر کا ایسا امتزاج ہے جس سے نیا شعور پیدا ہوتا ہے اور زندگی آگے بڑھتی ہے۔ شعور ہمیشہ کسی چیز، کسی فکر، کسی بات، کسی سچائی کا شعور ہوتا ہے۔ محض شعور بے معنی اصطلاح ہے۔ ادب، تنقید اور فلسفہ کے امتزاج سے، جہاں کسی فلسفے کی تفسیر بنتا ہے وہاں ادب خود فلسفہ کی بھی تشکیلِ نو کرتا جاتا ہے۔ مثلاً سترہویں صدی میں فرانسیسی زبان کے کلاسیکی ادب نے کارنیل (CORNEILLE) کے فلسفے کی تشکیل کی تھی۔ برگساں کے فلسفے پر فرانس کی ادبی روایت و فکر کے گہرے اثر سے ہم سب واقف ہیں۔ ادب و تنقید اور فلسفہ کے راستے اور اظہار کی نوعیت یقیناً مختلف ہے لیکن منزل ایک ہے۔ دونوں سچائی اور حقیقت (REALITY) کی تلاش کر کے نہ صرف زندگی کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ نئے نئے سوال اٹھا کر زندگی کو نیا شعور دیتے اور زندگی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ تنقید فلسفے کے ذریعے مسائل کا ادراک کرتی ہے اور اپنے تجزیاتی و تحلیلی انداز اور صاف و شفاف ادبی اظہار سے اس طرح وضاحت کے ساتھ اسے بیان کرتی ہے کہ اس کا نہ صرف ابلاغ ہو جاتا ہے بلکہ وہ تخلیقی ذہنوں کے لیے قابلِ قبول بن کر ان کا عقیدہ بن جاتے ہیں۔ اسی لیے اپنے ادب کو نئی زندگی، نئی حرکت دینے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی تخلیقی بنیادیں فلسفہ و فکر پر استوار کی جائیں۔

یہ کام صرف امتزاج کے ذریعے ہوسکتا ہے اور یہی کام نئی تنقید کو کرنا ہے۔

یہاں ایک بات کی طرف اور اشارہ کرتا چلوں کہ بیسویں صدی سے پہلے ہمارے ادب کی روایت میں یہ امتزاج موجود تھا لیکن فکرِ مغرب کے زیرِ اثر امتزاج کی یہ اکائی ٹوٹ گئی۔ فکرِ مغرب نے داخلیت اور خارجیت، ذہن اور جسم کو الگ الگ کرکے طبعی علوم NATURAL SCIENCE کو بے حد و بے حساب ترقی دینے کا راستہ تو صاف کردیا لیکن اسی کے ساتھ فکر کی وہ اکائی، جو امتزاج سے وجود میں آئی تھی، پارہ پارہ ہوگئی۔ اس دوئی نے سائنسی ترقی کو تو کہیں سے کہیں پہنچادیا اور آج انسان خلاؤں میں سیاروں پر کمندیں ڈال رہا ہے لیکن خود زندگی کے لیے ایسے مسائل پیدا کردیئے کہ ہتھیاروں کی یہ تاجر تہذیب اُس کے جال میں پھنس کر خود زندگی کو تباہی کے دہانے پر لے آئی ہے۔ ذہن و جسم اور داخلیت و خارجیت کی اسی دوئی نے زندگی کی ہر سطح پر، ایک ایسی ذہنیت MENTALITY کو پروان چڑھایا ہے کہ علم کی کوئی شاخ اس سے محفوظ نہیں رہ سکی ہے۔ جیسے ذہن و جسم اور داخلیت و خارجیت کا امتزاج دورِ حاضر کی سب سے بڑی ضرورت ہے، اسی طرح ادب اور فکر و فلسفہ کا امتزاج ہماری سب سے بڑی ضرورت ہے۔ یہی امتزاج نئی تنقید کا منصب ہے۔

فکری سطح پر دیکھیے تو اس وقت ہم ایک غیر عقلی تخیلی رویّوں کا شکار ہیں۔ فلسفہ زندگی کی بصیرت کا نام ہے۔ ادب جیسا کہ میں نے کہا، اس بصیرت کو محسوس کراتا ہے۔ زندگی میں خود ایک تسلسل ہوتا ہے۔ ماضی سے حال کی طرف اور حال سے مستقبل کی طرف۔ لیکن ہم گزشتہ کئی سو سال سے ذہنی طور پر "حال" سے گریز کرکے "مستقبل" کی طرف جانا چاہتے ہیں اسی لیے امتزاج سے خوف زدہ ہیں۔ مستقبل چونکہ دُور ہے اس لیے دَرد کا احساس ہمارا مستقل احساس ہے۔ یہی درد ہمارے ادب کا عام طرزِ فکر ہے۔ آزادی کے بعد جو فرد معاشرے میں نظر آتا ہے اور وہ جس تنہائی اور کرب کا مارا ہوا ہے اُس کی

جھلک ہمارے ادب میں واضح طور پر ملتی ہے اور اسی لیے ہم ہر اُس فلسفے سے متاثر ہوتے ہیں جس میں یہ پہلو نظر آئے اور اسی لیے نیم پختہ وجودیت یا مصنوعی وجودیت کا ایک دور ہمارے ہاں آیا اور ختم ہو گیا اور ہمارے ادیب و شاعر گہرائی میں جا کر انسانی وجود کے کرب سے واقف نہ ہو سکے۔ اسی وجہ سے ضروری ہے کہ ہم اپنی "روایتی" اور ساتھ ساتھ "عصری فکر" سے کامل واقفیت حاصل کریں اور اس کی بنیاد پر اپنے تخلیقی شعور کی عمارت تعمیر کریں۔ نئی تنقید کا کام اسی امتزاج کو دریافت کرنا ہے۔

ایک بات اور۔ زندگی اور فکر کا اٹوٹ رشتہ ہے۔ زندگی کو جو چیز مجتمع کرتی اور ایک اکائی کے رشتے میں پروتی ہے وہ صرف اور صرف فکر ہے۔ اس میں جذبات و انحراف سے انتشار ضرور پیدا ہوتا ہے لیکن اس انتشار میں نئی دنیاؤں کی جھلک بھی ملتی ہے۔ ان جھلکیوں سے نئی دنیا کی تعمیر اور ان سے وابستہ حقائق کی معرفت، عقل اور منطق ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ اگر ان کو جدا کر دیا جائے تو ہماری زندگی "لمحات" میں مقید ہو کر رہ جائے گی اور ہم "تاریخ" سے کٹ جائیں گے۔ اِس وقت ہم اسی صورت حال سے دو چار ہیں اور نئی تنقید کو ہمیں اسی دلدل سے نکالنا ہے۔ کوئی ادیب فکری اساس، تاریخی شعور اور زندگی سے براہِ راست وابستہ ہوئے بغیر، تخلیقی توانائی کا اظہار نہیں کر سکتا۔ نئی تنقید کو عہدِ حاضر کے تعلق سے اسی فکری اساس کی تلاش کرنی ہے۔ ہمارے ادب کے موجودہ تخلیقی بحران کا یہی حل ہے۔

اس موضوع پر اور بہت کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن مزید تفصیل ہمیں اپنے موضوع سے دُور لے جائے گی۔ آئیے اب امتزاج کی سطح کو "ادبی تاریخ" کے تعلق سے دیکھتے ہیں۔

"ادبی تاریخ" خواہ کسی ایک دور کی تاریخ ہو یا کسی ایک صنفِ ادب کی۔ کسی ایک موضوع یا فرد کا مطالعہ ہو یا وہ سارے ادب کی تاریخ ہو۔ اگر ایک ہی نقطۂ نظر سے لکھی جائے تو وہ صرف اس زاویے سے اس صنف، موضوع یا ادب کی تاریخ ہوگی۔ اس سے ادب کی پوری اکائی سامنے نہیں آئے گی۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ کسی ادب یا ایک دور یا کسی ایک صنفِ ادب کی تاریخ بیک وقت کئی سطحوں پر لکھی جاتی ہے۔ وہ بیک وقت اپنے دور کی روح کا اظہار بھی کرتی ہے اور اس ادب کی مرکزی روایت کی وضاحت بھی کرتی ہے۔ وہ ہر دور کے مخصوص رجحانات و میلانات کو ابھارتی بھی ہے اور ادب کے حوالے سے ان تہذیبی، سماجی و سیاسی تبدیلیوں کو بھی سامنے لاتی ہے جن سے کسی دور کا ادب متاثر ہوا اور اسے ایک مخصوص مزاج و صورت عطا کی۔ وہ روایتِ ادب کے ارتقاء کے خدوخال بھی ابھارتی ہے اور مختلف رویوں اور رجحانات کے عروج و زوال کی داستان بھی سناتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتی ہے کہ ایک طرزِ فکر یا اسلوب ایک دور میں کیوں اُبھرا اور پھر جلد تاریخ کی جھولی میں جا گرا۔ وہ ادبی تحریکوں کی تاریخ بھی ساتھ ساتھ بیان کرتی ہے اور تحقیق کے ذریعے ادوار کا تعین بھی کرتی ہے۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے سنین بھی متعین کرتی ہے اور مختلف ادبی بحثوں کا تنقیدی شعور کے ساتھ جائزہ لے کر اصل حقیقت کو بھی سامنے لاتی ہے۔ زبان کی تبدیلیوں کا تجزیہ بھی کرتی ہے اور ان نئے اثرات کی نشاندہی بھی کرتی ہے، جن سے وہ زبان گزری۔ مرکزی روایتِ ادب کے تعلق سے ان گمنام ادیبوں کو دریافت کرتی ہے جنھیں وقت نے فراموش کر دیا تھا اور پھر انھیں تاریخ میں شامل کر کے ان کا مقام متعین کرتی اور انھیں دوبارہ نئی زندگی بھی دیتی ہے۔ مختلف ادبی و غیر ادبی مآخذ کی مدد سے ادیبوں کی مستند سوانح عمری بھی مرتب کرتی ہے اور ان اثرات کو بھی تلاش کرتی ہے جو کسی دور یا ادیب نے قبول کیے۔ وہ ادب پاروں کی درجہ بندی بھی

کرتی ہے اور ان کے تفصیلی مطالعے سے ان کی انفرادیت و مقام بھی متعین کرتی ہے۔ تقابلی مطالعے سے ادیبوں کے درمیان امتیاز بھی پیدا کرتی ہے اور ان کے مشترک تخلیقی رشتوں کا سراغ بھی لگاتی ہے۔ یہ بھی دیکھتی ہے کہ دوسری زبانوں اور ادبیات کے اثرات کن کن راستوں سے ادب میں داخل ہوئے اور انھوں نے ادب کی کیا کیا صورتیں پیدا کیں؟ وہ مختلف اسالیب کا تجزیہ بھی کرتی ہے اور علامات و صنمیات کا مطالعہ بھی کرتی ہے۔ وہ تذکروں کی طرح شاعروں کا کھاتا نہیں کھولتی بلکہ روایت کے حوالے سے اُن مصنفوں کو شامل کرتی ہے جنھوں نے یا تو روایت کی تشکیل کی ہے یا پھر اسے بنانے سنوارنے اور پھیلانے میں قابلِ ذکر خدمات انجام دی ہیں۔ وہ قدیم ادب اور جدید ادب کو نہ صرف یکساں اہمیت دیتی ہے بلکہ اپنے دور کے حوالے سے انھیں نئے معنی بھی دیتی ہے۔ پھر وہ یہ سب کچھ اس طور پر کرتی ہے جس سے ادب کی ایک واضح تصویر سامنے آجائے۔ وہ تاریخ کو ایسے دلچسپ اسلوب میں بیان کرتی ہے جو اچھی نثر کا نمونہ بھی ہو اور ساتھ ساتھ صاف، سادہ و غیر شاعرانہ بھی ہو۔ نئی تنقید کا حقیقی امتزاج اسی سطح پر ہو سکتا ہے۔ یہاں ہر رُخ، ہر پہلو، ہر رنگ، ہر زاویہ اور علم و فکر، کلچر، لسانیات، تحقیق، سماجی و جمالیاتی زاویے سب مل کر ایک وحدت ایک اکائی بن جاتے ہیں اور ادب کی حقیقی رُوح سامنے آجاتی ہے۔

ممکن ہے یہاں آپ یہ سوال اُٹھائیں کہ ہر شخص تو ادب کی، صنفِ ادب کی یا کسی ادبی دور کی تاریخ نہیں لکھ سکتا۔ مجھے آپ سے اتفاق ہے میں نے یہاں صرف تاریخ لکھنے کی بات نہیں کی ہے بلکہ تاریخ کی "سطح" کی بات ہے۔ یہ وہ سطح ہے جس پر تنقید کے مختلف رنگوں کا امتزاج ہو سکتا ہے۔ اس سطح تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد نے اپنے ادب کا ابتدا سے لے کر آج تک، مربوط مطالعہ کیا ہو۔ اس کی گہرائیوں میں اُترا

ہو اور اپنے ادب کے سارے ذائقوں اور ساری لطافتوں سے واقف ہو تاکہ ادب کی مرکزی روایت کا شعور اس کا بنیادی حوالہ بن جائے۔ جب یہ صورت پیدا ہوگی تو نقاد جب کسی موضوع پر لکھے گا، کسی صنفِ ادب یا مصنّف کا مطالعہ کرے گا تو اس کی ہر تحریر "تاریخ" ہوگی اور اس کے زاویۂ نظر میں قوسِ قزح کے ساتوں رنگ شامل ہوں گے۔ یہاں میں اس نقاد کی بات نہیں کر رہا ہوں جو ساری عمر متفرق موضوعات پر مضامین لکھتا رہتا ہے اور جب وہ اتنی تعداد میں جمع ہو جاتے ہیں کہ کتاب بن سکے تو انھیں یکجا کر کے شائع کرا دیتا ہے۔ یہ نقاد فی الحال میرے دائرۂ کار سے خارج ہے۔

"امتزاج" کی تیسری سطح کلچر کی سطح ہے۔ کلچر، جیسا کہ ہم جانتے ہیں زندگی کی ساری سرگرمیوں کا، خواہ وہ ذہنی ہوں یا مادی، خارجی ہوں یا داخلی، احاطہ کرتا ہے۔ کلچر میں، مذہب و عقائد، زبان و ادب علوم و فنون، ہنر و دستکاری، معاملات و معاشرت، رسم و رواج، افعالِ ارادی و قانون، صرفِ اوقات اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں جن کا انسان معاشرے کے ایک رُکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے برتنے سے معاشرے کے متضاد و مختلف افراد اور طبقوں میں اشتراک و مماثلت، وحدت و یکجہتی پیدا ہو جاتی ہے۔ کلچر کے ذیل میں انسانی سرگرمیوں کے سارے چھوٹے اور بڑے ادارے آجاتے ہیں اور کلچر کی سطح پر اس طور سے ان کا امتزاج ہوتا ہے کہ ساری معاشرتی، ذہنی فکری و تخلیقی زندگی ایک کُل، ایک اکائی بن جاتی ہے۔ کلچر کا تعلق سماج سے بھی ہے اور تاریخ سے بھی۔ احساسِ جمال سے بھی ہے اور روایت سے بھی۔ زبان سے بھی ہے اور ادب سے بھی۔ جیسے بڑے ادب میں احساس و معنی کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں اسی طرح کلچر کی بھی، پوری زندگی کی وحدت کے حوالے سے، مختلف سطحیں ہوتی ہیں۔ اگر تنقید کلچر کی سطح پر امتزاج کے عمل سے گزرے تو

اس کے اندر بھی، زندگی کی طرح وسعت اور کلچر کی طرح تہ داری، پیدا ہو سکے گی اور تنقید اس ایک رخے پن سے محفوظ رہ سکے گی جس کا وہ اب تک شکار ہے۔ اس وسعت کو سامنے رکھتے ہوئے غور کیجئے کہ کسی ادب پارے کا صرف سماجی، نفسیاتی جمالیاتی یا جدلیاتی نقطۂ نظر سے مطالعہ کتنا محدود تنقیدی عمل ہے۔ کلچر کی سطح پر ہی تنقید میں بیک وقت سماجی، نفسیاتی، جمالیاتی، روایتی، فکری اور تخلیقی اقدار کا امتزاج ہوتا ہے اور ہو سکتا ہے۔ اس سے ادب اور ادب پارے کی وضاحت بھی ہو سکتی ہے اور اس کی قدر و قیمت اور مقام بھی متعین ہو سکتا ہے۔ کلچر پوری زندگی کا احاطہ کرتا ہے اور بڑا ادب بھی ساری زندگی کی روح کا اظہار کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بیمار کلچر کسی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو بھی بیمار کر دیتا ہے۔ ادبی تنقید، اس حوالے سے، ان بیماریوں کی نشاندہی بھی کر سکتی ہے اور ان نئے معیارات و نظامِ اقدار کو بھی سامنے لا سکتی ہے جن سے خود کلچر کو نئے معنی اور نئی زندگی دی جا سکتی ہے۔ اسی سطح پر تنقید سنجیدہ، تہ دار، دانشورانہ سرگرمی بن کر معاشرے کی تخلیقی قوتوں کی نشوونما اور راہ نمائی کرنے لگتی ہے۔ یہی تنقید کی تخلیقی سطح ہے اور یہی نئی تنقید کا منصب ہے۔ نئی تنقید کو معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو زندہ و بحال رکھنے کا کام بھی کرنا ہے اور عہدِ حاضر کے تعلق سے "منجمد فکر" کی تشکیلِ نو بھی کرنی ہے تاکہ نیا شعور معاشرے کی زندگی میں ہر دم نئی روح پھونکتا رہے۔

(۵ جولائی ۱۹۸۳ء)

تنقیدی اور تحقیقی موضوعات پر لکھنے کے اصول

آج کا موضوع یہ ہے کہ تحقیقی و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے اصول کیا ہیں؟
یہ ایک ایسا وسیع موضوع ہے جسے ایک گھنٹے کے لیکچر میں پورے طور پر سمیٹا نہیں جا سکتا۔ اسی لئے کم وقت میں بہت سی باتیں پیش کرنے کا طریقہ میں نے یہ سوچا کہ پہلے چند بنیادی باتیں بیان کروں اور پھر انہیں مثالوں سے واضح کر دوں تاکہ اس موضوع کا ایک خاکہ آپ کے سامنے آجائے۔ اپنے موضوع کی وضاحت سے پہلے یہ بتاتا چلوں کہ دنیا کے سارے اصول بے معنی اور بے کار ہیں جب تک ان اصولوں پر چلنے والے میں پیدائشی صلاحیت، کام کرنے کی دُھن اور اپنی منزل تک پہنچنے کا عزم نہ ہو۔ میں جو کچھ کہوں گا اس کا مقصد یہ ہوگا کہ میں صرف راستے کی نشان دہی کر دوں۔ اس کے خطرات و مشکلات سے آگاہ کر دوں۔

ہر نارمل انسان ذہانت کے اعتبار سے کم و بیش ایک سا ہوتا ہے۔ جو فرق ہوتا ہے، وہ صرف درجوں کا فرق ہوتا ہے۔ اس لئے یہ فرض کرتے ہوئے کہ آپ سب ذہانت کے اعتبار سے نارمل ہیں اور آپ میں لکھنے کی پیدائشی صلاحیت موجود ہے اور آپ میں لگن اور عزم بھی ہے۔ میں اپنے موضوع کی طرف آتا ہوں۔ اچھا لکھنا ایک مشکل کام ہے۔ وہ خواہ نثر میں لکھا جائے یا نظم میں لیکن نثر میں لکھنا نظم میں لکھنے سے اس لئے زیادہ مشکل ہے کہ اس کے لئے آپ کو پتا مار کر

بیٹھنا پڑتا ہے۔ تیاری کرنی پڑتی ہے۔ مطالعہ کرنا پڑتا ہے اور سوچ کر اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنا پڑتا ہے۔ ابہام شاعری کی جان ہے لیکن یہی ابہام نثر کی خرابی ہے۔ نثر میں اچھا افسانہ لکھنا مشکل کام ہے لیکن اچھا تحقیقی و تنقیدی کام کرنا اس سے بھی زیادہ مشکل کام ہے۔ یہ فطری صلاحیت اور ذہانت کے ساتھ ساتھ صبر آزما، دِقت طلب کام ہے اسی لئے تحقیقی و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ لکھنے والے کو یہ معلوم ہو کہ :

۱۔ وہ کیا لکھنا چاہتا ہے اور کیوں لکھنا چاہتا ہے ؟

۲۔ اس لکھنے کے لئے اسے کیا تیاری کرنی ہے ؟

پہلی بات کے دو حصے ہیں۔ آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں اور کیوں لکھنا چاہتے ہیں۔ "آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں" کے سوال کے ساتھ غور و فکر کا عمل شامل ہو جاتا ہے اور دوسرے حصے سے کہ "آپ کیوں لکھنا چاہتے ہیں" آپ کی تحریر کا مقصد واضح ہو جاتا ہے۔ جب تک یہ دونوں باتیں آپ کے ذہن میں صاف نہ ہوں اس وقت تک آپ کی تحریر میں کوئی معنی اور کوئی نقطۂ نظر پیدا نہیں ہو سکتا۔ اس کے بعد دوسرا مرحلہ آتا ہے۔ یہ مرحلہ لکھنے سے پہلے کا مرحلہ ہے یعنی آپ کو لکھنے کے لئے کیا تیاری کرنی ہے۔ کون کون سی کتابیں اس موضوع پر پڑھنی ہیں تاکہ اپنے موضوع سے آپ نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ آپ کو یہ بھی معلوم ہو جائے کہ دوسروں نے اس موضوع پر کیا لکھا، کیا کہا اور کیا سوچا ہے۔ اگر آپ کو بھی وہی کہنا ہے جو دوسروں نے کہا ہے اور جو مطالعے سے آپ کے سامنے آگیا ہے تو پھر وہی کچھ لکھنے کے معنی یہ ہوں گے کہ آپ وہی کچھ دہرا رہے ہیں اور وہی کچھ کہہ رہے ہیں جو پہلے لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ اس صورت میں آپ کی تحریر محض ایک خلاصے کی حیثیت رکھے گی اور ایسے میں، مناسب یہ ہے کہ آپ کو لکھنے کے

مرحلے میں قدم نہیں رکھنا چاہیئے لیکن اس موضوع پر سب کچھ پڑھنے کے بعد آپ کے خیال میں ایک زاویہ ابھی ایسا ہے جواب تک سامنے نہیں آیا ہے تو پھر آپ کو لکھنے کی طرف مائل ہونا چاہیئے۔ دراصل زاویہ اور نقطۂ نظر ہی وہ بنیادی چیز ہے جو آپ کی تحریر کو وقعت اور انفرادیت عطا کرتی ہے ورنہ تنقیدی تحریر نصابی ضرورت کی تحریر بن کر رہ جائے گی اور پرائمری اسکول کے اُس مدرس کے سوال کا جواب ہوگی جس نے انسپکٹر اوف اسکولز کی موجودگی میں ساری جماعت سے یہ سوال کیا کہ "بچو! بتاؤ رانا سانگا میدانِ جنگ سے کیا دبا کر بھاگا" اور سب نے ایک زبان ہو کر کورس کے انداز میں جواب دیا "جنابِ والا! دُم"۔ یہ بات کہہ کر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ کی تحریر چبائے ہوئے لقموں کی طرح نہیں ہونی چاہیئے۔ اس میں ایک زاویہ ہونا چاہیئے جو آپ کا اپنا زاویہ ہو اور جو نہ صرف غور اور فکر اور مطالعے سے بلکہ زندگی اور اس کے مسائل کے حوالے سے پیدا ہوا ہو اور جسے آپ بیان کرنے کے لئے لفظوں کو وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں۔ اس مخصوص زاویے کی اہمیت ہی آپ کی تحریر کو وہ قوت اور زور عطا کرے گی جس سے دوسرے متاثر ہوں گے۔ یہ بات یاد رہے کہ آپ اس لئے لکھتے ہیں کہ آپ کی بات دوسروں تک پہنچے اور آپ کے خیالات سے دوسرے بھی متاثر ہوں۔ اگر یہ صورت نہیں ہے تو پھر لکھنے کی ضرورت ہی نہیں ہے بلکہ آدمی خود اپنے ذہن میں لکھتا رہے۔ آخر آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لئے ہی تو لکھتے ہیں۔ بہرحال جب آپ نے اپنے موضوع پر پڑھ لیا۔ اس پر غور و فکر کر لیا۔ نوٹس بنا لیے۔ انہیں مرتب کر لیا اور آپ کا نقطۂ نظر خود آپ کے ذہن میں صاف ہو گیا تو پھر آپ کے باطن میں وہ اضطراب، وہ کرب پیدا ہوگا جو آپ میں لکھنے کی خواہش کو تیز تر کر دے گا۔ گویا لکھنے سے پہلے آپ نے چار کام کیے :

۱۔ آپ نے اپنے موضوع سے پوری طرح واقفیت حاصل کر لی۔
۲۔ آپ نے غور و فکر کے بعد اپنا نقطۂ نظر متعین کر لیا۔
۳۔ آپ نے اس نقطۂ نظر کی وضاحت کے لئے حوالے جمع و مرتب کر لئے۔
۴۔ اور آپ اس موضوع میں اتنے منہمک و محو ہو گئے کہ آپ کے وجود میں اس کے اظہار کی بے چینی پیدا ہو گئی۔

اس کے بعد آپ کے سامنے یہ مسئلہ رہ گیا کہ آپ اپنی بات کس طرح کہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ لوگوں سے ابلاغ کر سکے۔ اسے کہاں سے شروع کریں اور کیسے شروع کریں۔ کون سی بات پہلے کہیں اور کون سی بعد میں تاکہ آپ اپنی بات اس ترتیب سے کہیں کہ وہ دوسروں کو اسی طرح متاثر کرے جس طرح آپ خود اس بات سے متاثر ہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر غور کرتے کرتے اچانک ایک لفظ یا ایک جملہ آپ کے ذہن کے دریچے پر دستک دے گا اور آپ کہیں گے کہ یہ میرا پہلا جملہ یا پہلا لفظ ہے۔ ممکن ہے یہی وہ جملہ ہو جس کی آپ کو ضرورت تھی یا آپ محسوس کریں کہ یہ وہ جملہ تو نہیں ہے اور مزید غور کرنے کے بعد آپ کے ذہن میں کوئی اور جملہ نمودار ہو اور پھر آپ کا مضمون یا آپ کی کتاب کے پہلے باب کا پہلا جملہ کاغذ پر آ جائے۔ اس طرح جو تحریر وجود میں آئے گی اس میں مطالعہ، تفکر، نقطۂ نظر اور آپ کا باطن شامل ہو گا اور یہی وہ سطح ہے جہاں تنقید اور تخلیق کے حدود مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ بات میں ادبی تحریروں کے بارے میں کہہ رہا ہوں صحافیانہ تحریریں میرے دائرۂ کار سے خارج ہیں لکھتے وقت سارا زور لکھنے پر ہونا چاہیئے اور وہ اس لئے کہ کیا لکھنا ہے اور کیوں لکھنا ہے؟ ۔ یہ آپ پہلے ہی طے کر چکے ہیں۔ لکھنے کے دوران جو تبدیلیاں آپ کے ذہن میں آئیں گی یہ وہ تبدیلیاں ہوں گی جن کا مقابلہ کرنے کے لئے آپ کا ذہن پہلے سے تیار ہے۔ لکھتے وقت آپ کو ان باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے:

۱۔ اپنی بات کو جہاں تک ممکن ہو عام بول چال کی زبان میں لکھیں۔ انگریزی، عربی و فارسی کے ایسے الفاظ استعمال نہ کریں جن کے لئے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ ادق عربی الفاظ اور کثرت سے فارسی تراکیب سے بھی گریز کریں۔

۲۔ لکھتے وقت ایسے الفاظ تلاش کریں جن سے آپ کی بات اسی قوت سے پڑھنے والوں تک پہنچے جس قوت سے وہ آپ کے اندر موجود ہے۔ ممکن ہے لکھتے وقت آپ چند جملوں یا چند لفظوں سے مطمئن نہ ہوں اور سوچ رہے ہوں کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ اس لفظ یا اس جملے سے پورے طور پر ادا نہیں ہو رہا ہے تو آپ اس پر مزید غور و فکر کرنے کے لئے نشان لگا لیں اور لکھنے کے عمل کو جاری رکھیں۔

۳۔ جب آپ ایک چیز لکھ رہے ہوں تو پھر اس عرصے میں دوسری چیز نہ لکھیں بلکہ اپنے موضوع کے ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور سوتے جاگتے اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا ہنر سیکھیں۔

اس طرح جب آپ کا پہلا مسوّدہ تیار ہو جائے تو اسے ایک دفعہ پڑھ کر جو تبدیلیاں آپ کرنا چاہتے ہیں کریں اور مسوّدے کو چند دن کے لئے یوں ہی پڑا رہنے دیں اور اس کے ساتھ شب و روز بسر کرتے رہیں۔ کچھ دن بعد جب آپ اسے پھر پڑھیں گے تو آپ کی بے اطمینانی بڑھ جائے گی۔ آپ اس میں مزید کانٹ چھانٹ کریں گے اور آپ کا جی چاہے گا (کاہلی کی بات دوسری ہے) کہ آپ اسے دوبارہ صاف کریں۔ دوبارہ صاف کرنے سے آپ مکررات کو خود بخود نکالتے جائیں گے۔ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی کوشش کریں گے اور جب آپ کا مسوّدہ صاف ہو جائے گا تو آپ اس سے پہلے سے زیادہ مطمئن ہوں گے۔ اعلیٰ درجے کی کوئی ادبی تحریر اس عمل سے گزرے بغیر سدا بہار پھول کھلانے سے قاصر رہے گی۔ آپ اپنے مسوّدے سے جب تک خود پورے طور سے مطمئن نہ ہو جائیں، اسے اشاعت کے لئے

نہ بھیجیں اور جب وہ منزل آجائے کہ آپ خود یہ کہنے لگیں کہ میں اب اس کو اس سے بہتر نہیں بنا سکتا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اب آپ کا مسودہ تیار ہے۔ ایسی تحریر نہ صرف اختصار کی حامل ہوگی بلکہ اس میں دوسروں کے ذہنوں کو متاثر کرنے اور اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کی صلاحیت بھی ہوگی۔ تکرار سے گریز اور کم سے کم لفظوں میں بات کہنے کی صلاحیت آپ کی تحریر کو بلند درجہ عطا کرے گی اور اسے آپ اسی طرح بروئے کار لا سکتے ہیں جس طرح میں نے بتایا ہے۔

مختصر لکھنے کے لئے، طول طویل لکھنے کے مقابلے میں، زیادہ وقت درکار ہوتا ہے۔ مولانا محمد علی جوہر نے، جو اپنی غیر معمولی سیاسی مصروفیات کی وجہ سے حد درجہ عدیم الفرصت تھے، "کامریڈ" اخبار میں ایک طویل طویل اداریہ لکھا۔ اس وقت تحریکِ خلافت زوروں پر تھی۔ اداریے نے لوگوں کو متاثر کیا لیکن ایک صاحبِ بصیرت نے مولانا کے اداریے کی تو تعریف کی لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہا "مولانا! اگر یہ مختصر ہوتا تو اس کا اثر کہیں زیادہ ہوتا۔" مولانا محمد علی جوہر نے اس بات کو توجہ سے سنا اور کہا "محترم! آپ کی بات نہایت درست ہے لیکن مختصر لکھنے کا میرے پاس وقت نہیں ہے۔" بظاہر یہ بات ایک چٹکلا معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں اچھے اسلوب کا ایک گہرا نکتہ پوشیدہ ہے۔ مختصر لکھنے کے لئے یقیناً وقت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس عمل سے گزرنے کی ضرورت ہوتی ہے جس کا اظہار میں نے ابھی آپ کے سامنے کیا ہے۔ ممکن ہے اس منزل کو سر کرنے کے لئے آپ کو مسودہ ایک بار، دو بار یا تین بار صاف کرنا پڑے تاکہ اس سے وہ اثر پیدا ہو سکے جو آپ کا مطمحِ نظر ہے۔ محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" کو کئی بار صاف کیا، تبدیلیاں کیں اور پھر بار بار تبدیلیوں سے اس کی وہ صورت پیدا ہوئی جو آج ہمارے سامنے ہے اور اسلوب کا شاہکار ہے۔ یہ کہنا کہ میں نے قلم برداشتہ

لکھا ہے کوئی قابلِ فخر بات نہیں ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا ہے کیا یہ وہی ہے جو آپ لکھنا چاہتے تھے۔ ٹالسٹائی نے اپنے ضخیم ناول "وار اینڈ پیس" کو سات آٹھ دفعہ صاف کیا اور ہر بار ایسی تبدیلیاں کیں جو بنیادی نوعیت کی تھیں اور آج یہ ناول دنیا کے بہترین ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ اگر ٹالسٹائی اس پر اتنی محنت نہ کرتا تو یقیناً ہم ایک شاہکار سے محروم ہو جاتے۔ اصل چیز تو وہ ہے جو آخری شکل میں سامنے آتی ہے۔ پڑھنے والے کے لئے اس بات کی اہمیت نہیں ہے کہ آپ نے اسے کتنی بار لکھا ہے۔ بہارِ عجم ٹیک چند بہار کی سات جلدوں میں ایک ضخیم فارسی لغت ہے۔ ٹیک چند بہار لفظوں کی تشریح کو مسلسل اس طور پر بدلتے رہے کہ اس کے معنی اختصار کے ساتھ واضح ہو سکیں۔ ان کا ارادہ آٹھویں بار بھی پورے مسودہ کو صاف کرنے کا تھا کہ وہ وفات پا گئے۔ اسی محنت و تشریح نگاری کی وجہ سے آج بھی یہ لغت مستند فارسی لغت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ آپ کی تحریر اسی وقت سدا بہار بنے گی جب کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہی گئی ہو۔ جب اس میں علم و فکر کے جوہر شامل ہوں اور جب اس میں آپ کا سارا وجود رنگ بھر رہا ہو۔ ایسی تنقیدی تحریریں ادبی رفعت کی حامل ہوں گی اور وہ صدیوں تک پڑھنے والوں کو متاثر کرتی رہیں گی۔ ہر اعلیٰ تنقیدی تحریر ان صفات کی حامل ہوگی۔ تنقیدی تحریر ہر ادبی تحریر کی طرح سچائی کی تلاش اور اس کا اظہار ہوتی ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ مطالعہ ہر لکھنے والے کے لئے غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ مطالعے کی حیثیت اس کھاد اور پانی کی ہے جس سے ننھا سا پودا تناور اور چھتنار درخت بن جاتا ہے۔ وہ لوگ جو صرف لکھنے کا عمل کرتے ہیں اور مطالعے سے گریز کرتے ہیں اپنی تحریروں میں خود کو دہرانے لگتے ہیں۔ ان کی تمام تحریروں سے گہرائی

اور تہ داری غائب ہو جاتی ہے اور کچھ ہی عرصے بعد ان کے لکھنے کا عمل بھی خود بخود بند ہو جاتا ہے۔ بہت سے ایسے لکھنے والوں کے نام آپ کے ذہن میں ہوں گے۔ مطالعے کے لئے ضروری ہے کہ وہ صرف اس موضوع تک محدود نہ ہو جس پر آپ لکھ رہے ہیں بلکہ لکھنے والے کو ہر قسم کی قابلِ قدر علمی و ادبی تحریروں، کتابوں، مضامین و رسائل وغیرہ کا مسلسل مطالعہ کرتے رہنا چاہیئے۔ اس سے ذہنی تناظر وسیع ہوگا اور مختلف علوم و فنون آپ کی تحریروں میں رنگ بھریں گے مثلاً تنقیدی موضوعات پر لکھنے والوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ نہ صرف اپنے سارے ادب اور اس کی پوری تاریخ کا توجہ اور گہرائی سے مطالعہ کریں بلکہ اس کے اہم و غیر اہم، پہلے اور دوسرے درجے کے لکھنے والوں کی تحریروں سے بھی پوری طرح واقف ہوں۔ وہ نہ صرف قدیم ادب پر نظر رکھتے ہوں بلکہ جدید ادب پر بھی۔ وہ تحریریں جو کل لکھی گئیں اور وہ تحریریں جو آج لکھی جا رہی ہیں ان سے بھی باقاعدگی سے واقف ہوں۔ نہ صرف یہ کہ وہ اپنی قوم کی تاریخ سے واقف ہوں بلکہ فلسفہ، نفسیات، عمرانیات، علمِ زبان و لسانیات اور کلچریات سے بھی واقف ہو۔ انہیں یہ بھی معلوم ہو کہ دنیا کے ادب میں کیا لکھا جا رہا ہے۔ کیا تحقیقات ہو رہی ہیں اور سائنس کے اثرات ذہنِ انسانی پر کیا اور کس طرح مرتب ہو رہے ہیں۔ وہ سوانح عمریاں بھی پڑھے اور سفرنامے بھی۔ پڑھنا اس کا سب سے بڑا مشغلہ ہو۔ ضروری ہے کہ وہ کم از کم ایک غیر زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو اور اس کے ادب کا باقاعدگی سے مطالعہ کرتا ہو۔ مطالعہ ہی وہ عمل ہے جو ذہن کو کشادگی، شعور کو پختگی اور جامعیت عطا کرتا ہے اور جب لکھنے والا قلم اٹھاتا ہے تو اس کا وسیع ذہنی پس منظر اس کے اظہار کو جامعیت، اس کے خیالات کو وسعت اور اس کی تحریر کو وقار

عطا کرتا ہے۔ مطالعہ کے تنوع سے اکثر ایسی باتیں سامنے آتی ہیں جو صرف ایک رُخے مطالعے سے نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔ وسیع مطالعہ تنقید و تحقیق کے لئے از بس ضروری ہے۔ وسیع مطالعے سے ایک طرف مختلف علوم و فنون اور فکر و فلسفہ جذب ہو کر آپ کی تحریروں کو وسعت دیں گے اور دوسری طرف بہت سی ایسی باتوں کی تصدیق بھی غیر ادبی ماخذ سے ممکن ہو سکے گی جن کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں اپنی بات کو ایک مثال سے واضح کروں گا۔ محمد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس میں دیوانِ ولی دکنی دلی پہنچا۔ یہاں کے شعرا نے اسے دیکھا، پڑھا اور اس کے زیرِ اثر نہ صرف یہاں اُردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ہو گیا بلکہ ایک نئی شعری تحریک بھی پیدا ہو گئی۔ دیکھتے ہی دیکھتے دیوانِ ولی آندھی کی تیزی کے ساتھ مقبول ہوا اور اس کے اشعار لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ قوال ولی کی غزلیں گانے لگے۔ اس بات کا ذکر مصحفی نے "تذکرۂ ہندی" میں شاہ حاتم کے حوالے سے ان الفاظ میں کیا ہے کہ

> "روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ در سن دویم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ"[۵]

یہاں فردوس آرام گاہ سے مراد محمد شاہ ہیں۔ محمد شاہ ۱۱۳۱ھ میں تخت پر بیٹھے۔ ان کا دوسرا سال جلوس ۱۱۳۲ھ ہوا۔ گویا دیوان ولی ۱۱۳۲ھ میں دلی آیا اور مشہور ہو گیا۔ یہ بیان مصحفی کا تھا جو انہوں نے شاہ حاتم کے حوالے سے درج کیا تھا لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی تھی کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ اتنی تیزی سے یہ دیوان اس طرح معاشرے کے چھوٹے بڑوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ یہ بات سوائے مصحفی کے کسی اور تذکرہ نویس نے نہیں لکھی اور یہ بنیادی بات تھی جس سے

۵۔ تذکرۂ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو (اورنگ آباد) ۱۹۳۳

اردو ادب کی پہلی تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک دن میں مرزا محمد حسین قتیل کی تصنیف "ہفت تماشا" پڑھ رہا تھا جس کے اس جملے پر میری نظر ٹھہر گئی اور شاہ حاتم کی روایت جسے مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں نقل کیا ہے، میرے ذہن میں گردش کرنے لگی۔ قتیل نے بتایا تھا کہ کائستھ قوم ہولی کیسے کھیلتی ہے اور لکھا تھا کہ

"در عالم مستی شراب ہمراہ تقلید اشعار فارسی و عبارات گلستان و ریختۂ ولی دکنی را بسوا کنند"[ا]

اس جملے سے کہ کائستھ ہولی کھیلتے ہوئے عالم مستی میں فارسی اشعار، عبارات گلستان اور ولی دکنی کے اشعار پڑھتے ہوئے گلی کوچوں میں پھرتے ہیں، شاہ حاتم کی روایت کی تصدیق ہو گئی اور معلوم ہوا کہ واقعی ولی دکنی کا دیوان اس دور میں کتنا مقبول تھا اور اس کا یہ گہرا اثر معاشرے پر پڑا تھا کہ اس کے زیر اثر اردو شاعری کی پہلی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا۔ اس بات سے اس بات کا پتا چلا کہ غیر ادبی ماخذ بھی ادبی موضوعات پر لکھنے کے لئے کتنی اہمیت رکھتے ہیں۔

اب ہم اپنے موضوع کے دوسرے پہلو پر آتے ہیں۔ عام طور پر تحقیق کو ہمارے ہاں ایک بے کار سی چیز سمجھا جاتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے محققین کا مذاق اڑاتے ہیں۔ اگر ہمارے محقق وہ کام نہ کرتے جو انہوں نے کیا ہے تو ہمارے زبان و ادب کی تاریخ میں تسلسل اور ربط پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ کیا ہم مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، حافظ محمود شیرانی، امتیاز علی خاں عرشی اور قاضی عبدالودود وغیرہ کی تخلیقات اور ان کے گہرے اثرات کو نظر انداز کرنے کی جرأت

ا ہفت تماشا: مرزا محمد حسن قتیل، ص

کر سکتے ہیں ؟ وہ مُسلمات جو آج ہمارے نقادوں اور ادیبوں کی تحریروں میں نظر آتے ہیں اور جنہیں ہم تسلیم کرتے ہیں انہیں محققوں کی کوشش و کاوش کا نتیجہ ہیں۔ ان لوگوں نے ہمارے ادب کو نہ صرف تسلسل دیا بلکہ اس کے گم شدہ گوشوں کو سامنے لاکر ہماری تاریخ کی اُلجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھا دیا اور انہیں تاریخ کا حصہ بنا دیا۔ وہ نقاد جو تحقیق کو اہمیت نہیں دیتے ایسی غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں جن سے ان کی تحریر بے وقعت ہو جاتی ہے تحقیق در اصل تلاش و جستجو کے ذریعے حقائق کو معلوم کرنے اور ان کی تصدیق کرنے کا نام ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس سے آپ صحیح اور غلط میں امتیاز کرتے ہیں اور پھر صحیح کی مدد سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے ہیں جب آپ نے تلاش و جستجو سے، جسے آپ تحقیق یا ریسرچ کا نام دیتے ہیں، "صحیح" کو تلاش کر لیا تو پھر آپ جو نتائج نکالیں گے، جو رائے قائم کریں گے اور جو بات اس کی روشنی میں کہیں گے وہ بھی مستند اور صحیح ہوگی۔ محمد حسین آزاد نے بغیر تحقیق کے "آبِ حیات" میں افسانوں کے جو طوطا مینا اڑائے ان کا اثر یہ ہوا کہ ہم اپنے ادب کے حوالے سے متعدد غلطیوں اور غلط فہمیوں کا شکار ہو گئے۔ تحقیق کا کام یہی ہے کہ ہر بات کو پہلے سے ٹھوک بجا کر دیکھ لیا جائے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ اس کی رائے اور اس کے نتائج کی بنیاد تحقیق پر قائم ہو ورنہ وہ کھینچ کے قیاسی کرتب سے ادب کی پتنگ کاٹنے کے عمل میں اسی طرح مصروف رہے گا جس طرح ہمارے اکثر نقاد مصروف ہیں۔ میں اپنی بات کو ایک مثال سے واضح کروں گا۔

پروفیسر احتشام حسین اردو کے اہم نقاد ہیں لیکن ان کا رشتہ چونکہ تحقیق سے قائم نہیں تھا اس لئے ان کی تحریروں میں بہت سی بنیادی باتیں غلط مفروضات پر کھڑی نظر آتی ہیں۔ احتشام حسین صاحب کا ایک مضمون "غالب کا تفکر اور اس کا

پس منظر" ہے جس میں غالب کے وسعتِ مطالعہ اور تاریخ سے گہری واقفیت کو غالب کے تفکّر کی بنیاد بتایا ہے۔ انہوں نے غالب کے اس فارسی ترجمے کو، جو" مہرِ نیم روز" کے نام سے مشہور ہے، ان کے وسعت مطالعہ اور تاریخ دانی کے ثبوت میں پیش کیا ہے۔ اگر وہ یہ بات لکھنے سے پہلے اسے تحقیق کی کسوٹی پر پرکھ لیتے تو شاید انہیں اپنے مضمون کا بڑا حصّہ خود بے معنی معلوم ہوتا۔ یہ واضح رہے کہ غالب کو تاریخ سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔"مہر نیم روز" غالب کی تصنیف نہیں ہے بلکہ ترجمہ ہے جو بادشاہِ وقت کے اصرار پر انہوں نے کیا تھا۔ غالب نے اپنے ایک خط میں" مہرِ نیم روز" کے بارے میں خود لکھا ہے کہ

"مجھ سے انتخابِ حالات ممکن نہیں۔ آپ مدعا کتبِ سیر سے نکال کر زبانِ اُردو میں میرے پاس بھیج دیا کیجئے میں اس کو فارسی میں کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔ انہوں نے ابتدائے آفرینش عالم و ظہورِ آدم سے میرے پاس اُردو مسودہ بھیجا۔" (نادرات غالب ص ۲۴)

اسی سلسلے میں ایک اور جگہ لکھا کہ

"کارپردازانِ دفترِ شاہی خلاصۂ حالات از روئے کتب اُردو میں لکھ کر بھیج دیتے ہیں، میں اس کو فارسی کر کے حوالے کرتا ہوں میرے ہاں ایک کتاب بھی نہیں ہے۔ میں اس فن سے اتنا بے خبر ہوں کہ یہ بھی اچھی طرح نہیں سمجھا کہ پنڈت صاحب نے کیا کچھ لیا ہے اور وہ کیا ہے۔"

(نادرات غالب ص ۲۹)

اب دیکھئے کہ غالب کے تفکّر کی بنیاد غالب کی جس تاریخ دانی پر قائم کی ہے وہ کتنی کمزور اور بے معنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سے جو نتائج اخذ کئے گئے ہیں وہ کتنے بے بنیاد اور غیر ذمہ دارانہ ہوں گے۔ غالب کیا کہتے ہیں اور ہمارے محترم احتشام

حسین صاحب کیا کہتے ہیں ؟۔ من چہ می سرائم و طنبورۂ من چہ می سرائید تحقیق سے بے تعلقی و بے خبری کی وجہ ہی سے ہماری تنقید خود غیر وقیع اور غیر مستند ہو کر رہ گئی ہے اور ہمارے اساتذہ و طلبہ ایسی غلط فہمیوں کا شکار ہیں جن سے نکلنے میں نہ معلوم کتنا عرصہ لگے گا۔ اسی لئے میری گزارش یہ ہے کہ آپ جس مسلمہ پر اپنی بات قائم کریں اسے پہلے سے ٹھوک بجا کر دیکھ لیں تا کہ جو بات آپ کہیں اور جو نتائج اخذ کریں وہ صحیح ہوں۔ صحیح تحقیق کے عمل سے ہمارے نقاد بے بنیاد نتائج (SWEEPING REMARKS) اور بے شعوری سے پیدا ہونے والے اعتماد کے ساتھ غلط بات کہنے سے بچ سکتے ہیں۔ تنقید کو تحقیق سے کاٹ کر جو صورتِ حال پیدا ہوتی ہے اس کی ایک اور مثال میں پروفیسر مجنوں گورکھپوری کی تحریروں سے پیش کرتا ہوں۔ ان کے مجموعے "تنقیدی حاشیے" میں مثنوی "اسرار محبت" کے بارے میں لکھا ہے کہ

> "گل رعنا" کو چھوڑ کر جتنے تذکرے میری نظر سے گزرے ان میں اس مثنوی کا نام 'اسرار محبت' درج نہیں ہے۔"
>
> (صفحہ ۲۰۸، حیدر آباد دکن ۱۹۴۵ء)

دیکھئے اس جملے میں کتنا اعتماد ہے۔ بظاہر یہ ایک ایسا جامع جملہ ہے کہ اس میں کسی استثنا کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے۔ اس جملے کو جو بھی پڑھے گا وہ اس کی صداقت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو گا۔ یہ جملہ ہماری اردو تنقید کے عام طرز کا اظہار کرتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہماری تنقید نے تحقیق سے اپنا رشتہ قائم کرنے سے اب تک گریز کیا ہے اور یہ بے خبری اسی کا نتیجہ ہے حالانکہ یہ جملہ لکھنے سے پہلے تحقیق کی جاتی تو آسانی سے معلوم ہو جاتا کہ مثنوی 'اسرار محبت' کا ذکر تذکرہ طبقات الشعرائے ہند کریم الدین و فیلن مطبوعہ دہلی ۱۸۴۸ء کے صفحہ ۱۹۲ پر درج ہے۔

مرزا علی لطف کے تذکرے گلشنِ ہند (لاہور ۱۹۰۱ء) کے صفحہ ۲۳۰ پر اور "کارسان دتاسی" میں ان الفاظ کے ساتھ درج ہے کہ "اس مثنوی کا عنوان" اسرارِ محبت " ہے اور اس میں سسی پنوں کی محبت کا قصّہ نظم کیا گیا ہے۔" میں اپنے محترم مجنوں صاحب پر کوئی اعتراض نہیں کر رہا ہوں صرف ایک مثال دے رہا ہوں تاکہ معلوم ہو جائے کہ اس طرح کے کلیے اور بے بنیاد چلتے ہوئے جملوں سے نئے نقاد اپنا دامن بچائیں اور تنقیدی تحریروں، افکار اور مطالعوں کی بنیاد تحقیق پر قائم کریں۔ تحقیق یہی کام کرتی ہے کہ وہ تنقید کی بنیادوں کو درست کر دیتی ہے۔ وہ فکر اور نتائج کو صحیح راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اگر اردو تنقید اپنی بنیاد تحقیق پر قائم کرے اور ہمارے نقاد تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک کر دیں تو اس سے نہ صرف اردو تنقید کا معیار و وقار بلند ہو جائے گا بلکہ تنقید وہ کام انجام دے سکے گی جو اس کا منصب ہے اور میری آپ سے یہ گزارش ہے کہ آپ اس کام کو اسی طرح انجام دیں۔

یہاں ایک بات کا اعادہ ضروری ہے کہ بغیر تحقیق کے جب کوئی بات کہی جاتی ہے تو پھر نہ صرف وہ غلطی آنے والی نسلیں دہراتی ہیں بلکہ ایک غلطی سے لاتعداد غلطیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لئے ضروری ہے کہ آپ ہر بات کو خود اپنی آنکھ سے پڑھیں، اور براہِ راست اصل مآخذ سے رجوع کریں۔ تحقیق و تنقید میں براہِ راست مطالعے اور تصدیق کی بڑی اور اساسی اہمیت ہے۔ اس بات کو بھی میں ایک مثال سے واضح کروں گا۔ "مجمع النفائس" سراج الدین علی خان آرزو کا مشہور تذکرہ ہے۔ اپنے والد کے ذیل میں خانِ آرزو نے لکھا ہے کہ ان کا نام شیخ حُسام الدین تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور حُسامی تخلص کرتے تھے اور انہوں نے ایک مثنوی 'حسن و عشق' کے نام سے لکھی تھی جس میں " قصہ کام روپ د کام لتا " کو متین دُہرزور انداز میں موزوں کیا تھا۔ یہ بات ایک نہایت جیّد عالم، صاحبِ علم و فضل بیٹا اپنے

باپ کے بارے میں لکھ رہا ہے، اس لئے ہمیں مان لینا چاہیئے۔ لیکن ایک محقق نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ مثنوی 'حسن و عشق' سے براہِ راست رجوع کرے اور اس امر کی تصدیق کرے کہ اس کا موضوع کیا ہے؟ جب میں نے اس مثنوی کا مطالعہ کیا تو جہاں خانِ آرزو کے والد کے بارے میں کئی نئی باتیں سامنے آئیں وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ اس میں قصہ کامروپ و کام لتا کو نہیں بلکہ 'منوہر و مدمالت' کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ مثال دے کر میں صرف یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جب خانِ آرزو جیسا صاحبِ علم بیٹا اپنے والد کی فارسی مثنوی کے موضوع کے بارے میں یہ غلطی کر سکتا ہے تو ہمارے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی بنیادوں کو قائم کرنے سے پہلے تحقیق کے عمل سے ان کی تصدیق ضرور کرلیں۔ یہ مثنوی خانِ آرزو کی ولادت سے ۲۸ سال پہلے لکھی گئی تھی اور معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی کے موضوع کا ذکر کرتے ہوئے یہ مثنوی اُن کے سامنے نہیں تھی۔ تحقیق کا بنیادی اصول یہی ہے کہ ہمیشہ اصل ماخذ سے براہِ راست رجوع کیا جائے۔ تحقیق نامعلوم کو معلوم بتاتی ہے اور ہمارے فکر و نظر اور علم و خبر کو درست و مرتب کرتی ہے۔

تحقیق کرتے وقت ساری بات آپ کے سامنے نہیں ہوتی۔ آپ کو نامعلوم کے ذریعے معلوم کی طرف قدم بڑھانا ہوتا ہے۔ اگر آپ کو ذرا سی بات معلوم ہو تو آپ اس کی مدد سے پوری بات کی تہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ اس بات کو بھی میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ "ذکرِ میر" محمد تقی میر کی مشہور تصنیف ہے۔ میر صاحب نے 'ذکرِ میر' میں اپنے والد کی وفات کی تاریخ اور مہینہ تو درج کیا ہے لیکن سال نہیں دیا اور لکھا ہے کہ 'میرے والد نے ۲۱ رجب کو وفات پائی'۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ۲۱ رجب کا کون سا سال تھا؟۔ اب چند معلوم باتوں کی مدد سے ہم نامعلوم کو دریافت کرتے ہیں۔ میر کی پیدائش ۱۱۳۵ھ میں ہوئی۔ میر نے 'ذکرِ میر' میں ایک

جگہ لکھا ہے کہ عید کے دوسرے دن اُن کے مُنہ بولے چچا امان اللہ کا انتقال ہوا گویا امان اللہ کی وفات عید یعنی شوال کی ۲ تاریخ کو ہوئی۔ اس وقت جیسا کہ میر نے خود لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی۔ گویا امان اللہ کی وفات ۲ر شوال ۱۱۴۵ھ کو ہوئی۔ امان اللہ کی وفات کے بعد میر کے والد، جیسا کہ "ذکرِ میر" میں لکھا ہے' محمد علی مُتقی کی حالت غیر ہوگئی۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کی فاتحہ چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو ان کے والد کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبۂ کمال کو پہنچ گیا۔ یہ سب باتیں ہمیں "ذکرِ میر" سے معلوم ہوئیں۔ شوال کے بعد ذیقعد اور پھر ذی الحجہ کا مہینہ آتا ہے جس پر ۱۱۴۵ھ کا سال ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد نئے سال یعنی ۱۱۴۶ھ کا پہلا مہینہ محرم آتا ہے گویا ۱۱۴۵ھ کے ذیقعد میں امان اللہ کا چہلم ہوا اور اس وقت احمد بیگ آیا جو سات ماہ رہا۔ اس کے بالکل صاف معنی یہ ہوئے کہ میر کے والد کی وفات ۱۱ر رجب ۱۱۴۶ھ کو ہوئی۔ آپ نے دیکھا کہ تحقیق کے ذریعے کس طرح مختلف معلوم اجزا کو ملا کر نا معلوم کو دریافت کر لیا گیا۔

اس بات کو ایک اور مثال سے سمجھیے۔ یہ بات کہ میر دلّی سے لکھنؤ کب آئے متنازعہ فیہ رہی ہے۔ میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکرِ میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب میر دلّی سے چلے اس وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے مرنے کا ذکر کیا ہے کہ "میرے ادھر آجانے کے بعد وہاں نجف خان بسترِ علالت پر تھے فوت ہو گئے"۔ ان الفاظ سے معلوم ہوا کہ میر کے لکھنؤ پہنچنے کے کچھ ہی عرصے بعد نجف خان کے مرنے کی اطلاع ملی۔ معاصر تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ نجف خان نے ۲۲ر ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ مطابق ۷ر اپریل ۱۷۸۲ء کو وفات پائی۔ ربیع الآخر

قمری سال کا چوتھا مہینہ ہے۔ اس سے اس بات کی تصدیق ہوئی کہ میر ۱۱۹۶ھ میں دلی سے لکھنؤ آئے لیکن اب یہ کیسے معلوم ہو کہ یہ مہینہ کون سا تھا؟ اس کے لئے اس دور کی تاریخوں کا مطالعہ کیا تو معلوم ہوا کہ نجف خان اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے۔ اس وقت میر دلی میں تھے۔ نجف خان کی تاریخ وفات ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ پہنچے۔

مختلف نوعیت کی یہ دو مثالیں میں نے اس لئے پیش کیں تاکہ معلوم ہو سکے کہ معاصر تاریخوں، غیر ادبی مآخذ اور دوسری کتابوں کی مدد سے کیسے نامعلوم کو معلوم کیا جا سکتا ہے اور معلوم کا فائدہ یہ ہے کہ ہم بے بنیاد مفروضات اور چلتے ہوئے دعووں سے گریز کرنے لگتے ہیں اور جو بات کہتے ہیں اس کی بنیاد ٹھوس علم پر قائم ہوتی ہے۔ ہماری تنقید کا روشن مستقبل تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک اکائی بنانے سے ہی ممکن ہے اور میرا خیال ہے کہ آپ کو بھی یہی کرنا چاہیئے۔

نقاد و محقق دونوں کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا ذہن ہر قسم کے مذہبی، علاقائی، ذاتی و تاریخی تعصبات اور مغالطوں سے پاک ہو ورنہ صاحب تحقیق و تنقید غلط سمت کی طرف چلا جائے گا اور اس کا سارا کام بے بنیاد ہو جائے گا۔ میں تعصب کی ایک انتہائی مثال پیش کرتا ہوں۔ سب تذکرہ نگاروں کے برخلاف تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" کے مؤلف سعادت خان ناصر نے خواجہ میر درد کو "تعصب پیشہ" لکھا ہے اور اس تعصب کے ثبوت میں ایک واقعہ لکھا ہے کہ

"اس صوفی صافی کی نذر کو ایک شخص مینا لایا اور حضرت (خواجہ میر درد) نے پنجرہ اس کا خلوت خانۂ خاص میں لٹکایا۔ اس جانور

نے یا علی مدد کی صدا کہی، باوجود ے کہ طریقہ فقیری بولی ٹھولی کا ہے' اس تعصب پیشہ نے زبان اس حیوان مطلق کی حلق سے کھینچی، نعوذ باللہ من ہذا العقیدہ۔"[1]

یہ واقعہ کسی طرح بھی خواجہ میر درد کے مزاج، خاندانی روایات، صوفیانہ تعلیم و تربیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔ میر درد کا سلسلۂ تصوف' جو ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب پر منکشف ہوا تھا، اور جو مسلمانوں کے مختلف فرقوں اور گروہوں کو متحد کرنے کی کوشش تھی، طریقِ حسنؓ اور طریقِ محمدیؐ کہلاتا ہے۔ پھر خود خواجہ میر درد کا سلسلۂ نسب چھبیس واسطوں سے امام عسکری سے ملتا ہے۔ میر درد نے اپنے والد کی "تاریخ" جس مصرع سے نکالی ہے اس میں امامینؓ علی کے الفاظ استعمال کئے ہیں ع وارثِ علم امامین و علی"[2] خود علم الکتاب میں حضرت علی کا ذکر بار بار آیا ہے مثلاً وارد "در معارف بعض آیات و محبت اہلِ بیت علیہم التحیات" کا پورا وارد ص ۲۵۵ سے ۲۶۷ تک دیکھ لیجئے۔ آپ کو حضرت علیؓ اور اہلِ بیت کا ذکر ملے گا۔ ڈاکٹر وحید اختر نے لکھا ہے کہ

> "یہ صوفیانہ وسیع النظری ہی کا نتیجہ ہے کہ وہ مدح صحابہ یا محبت اہلِ بیت میں غلو کرتے ہیں نہ حد اعتدال سے متجاوز ہوتے ہیں بلکہ دونوں سمتوں میں افراط و تفریط سے کام لینے والوں کو راہِ صواب سے ہٹا ہوا مانتے ہیں۔"[3]

یہ تو ہم نے داخلی شواہد، خواجہ میر درد کی تحریروں اور ان کی خاندانی روایت

---

[1] خوش معرکۂ زیبا: مرتبہ مشفق خواجہ جلد اول۔ ص ۱۸۰، ۱۸۱، لاہور ۱۹۷۰

[2] علم الکتاب: خواجہ میر درد، ص ۱۳۷، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ

[3] خواجہ میر درد: ڈاکٹر وحید اختر، ص ۶۲، علی گڑھ ۱۹۷۱ء

کے حوالے سے معلوم کیا کہ "تعصب پیشہ" کا الزام خواجہ میر درد پر نہیں بلکہ خود سعادت خان ناصر پر عائد ہوتا ہے۔ اب آیئے اس واقعہ کی تحقیق کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ اصل واقعہ کیا ہے؟

سعادت خان ناصر کا تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" ۱۲۶۲ھ میں لکھا گیا۔ اس سے تقریباً سو سال پہلے ۱۱۶۵ھ میں مرزا افضل بیگ خان قاقشال نے اپنا تذکرہ "تحفۃ الشعرا" لکھا جس میں یہی واقعہ میر عبدالمنان عزت کے ذیل میں لکھا ہے کہ

"نقل مشہور است کہ جانور مینا کہ نام مبارک حضرت علی فصیح می گفت زبان او را بریدہ"[1]

قاقشال نے خود اس واقعہ کی تحقیق کی اور بتایا کہ

"فقیر از میر نعمان خان نبیرہ اش پرسید۔ جواب داد کہ آن چہ مردم می گویند غلط، آن مینا کہ یا علی بر زبان می آورد بہ قیمت پانصد روپیہ خرید کردہ بود۔ چوں در خانہ آوردند نام خجستہ فرجام را نگفت و گنگ شد۔ آں را بمالکش واپس دادند"[2]

سعادت خان ناصر نے یہ واقعہ بے وجہ میر درد کے سر منڈھ دیا ہے جب کہ یہ واقعہ جو عبدالمنان عزت سے منسوب کیا گیا تھا خود بے بنیاد و غلط تھا۔ اب دیکھئے کہ تعصب نے کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر پر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ نقاد اور محقق دونوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ تعصب سے، خواہ وہ کسی نوعیت کا ہو، بچے اور حقیقت اور سچائی کو اس کے اصل روپ میں تلاش کرے۔ اسی وقت

---

[1] تحفۃ الشعرا: مرزا افضل بیگ خاں قاقشال مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ص ۱۸، حیدرآباد دکن ۱۹۶۱ء
[2] ایضاً

فکر و نظر کا ارتقا ممکن ہے اور خیال و روایت آگے بڑھ سکتے ہیں۔

اب ایک بات اور۔ آپ کے کام میں 'توازن' ہونا چاہیئے۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیئے کہ کون سی بات کو کتنے الفاظ میں کہا جائے تاکہ کُل سے اس کا تناسب باقی رہے۔ ہمارے ہاں محققوں کی تحریروں میں یہ عدم تناسب آپ کو اکثر نظر آئے گا۔ شاعر یا مصنف کے حالاتِ زندگی کی بحث اگر سو صفحے میں لکھی گئی ہے تو اس کے کام کا جائزہ یا تو سرے سے لیا ہی نہیں گیا ہے یا پھر اسے ایک دو صفحے میں محدود کر دیا ہے۔ توازن اعلیٰ تحقیق اور بلند پایہ تنقید کے لئے ضروری ہے۔ آپ کو اس تناسب پر خاص توجہ دینی چاہیئے۔

دوسری بات جس سے آپ کو بچنا چاہیئے یہ ہے کہ اکثر اہلِ تحقیق جب کوئی نیا مخطوطہ دریافت و مرتب کرتے ہیں تو اس کی اہمیت کے بارے میں جذباتی ہو کر ایسی رائے دیتے ہیں جیسے یہی وہ واحد مخطوطہ تھا جس کی اصل اہمیت تھی یا اس شاعر یا ادیب کے بارے میں ایسی مبالغہ آمیز رائے دیتے ہیں کہ سب کے سہرے اسی کے سر باندھ دیتے ہیں۔ تحقیق و تنقید میں یہ مبالغہ آرائی، یہ عدمِ توازن یا صفات کا بے جا استعمال کسی طرح مناسب نہیں ہے۔

اسی طرح تنقید میں 'ذاتی مغالطے' سے بھی بچنا چاہیئے۔ ذاتی مغالطے سے مراد یہ ہے کہ آپ کا کوئی عزیز دوست یا رشتہ دار کوئی چیز لکھتا ہے تو ذاتی تعلق و مراسم کی وجہ سے آپ اس تحریر کو اس لئے پسند کرتے ہیں کہ وہ آپ کا دوست یا رشتہ دار ہے اور اس تحریر کے حوالے، واقعات، پس منظر سے آپ زیادہ واقف ہیں اور اسی لئے وہ تحریر آپ سے زیادہ ابلاغ کرتی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک محفل میں ایک ایسی تحریر پڑھ کر سُنائی گئی جس کی تعریف صاحبِ خانہ ایک ہفتے سے مسلسل کر رہی تھیں لیکن جب وہ تحریر سُنی گئی تو صاحبِ خانہ کے سوا کوئی بھی

اس سے اس لئے لطف اندوز نہ ہو سکا کہ اس کے حوالے، واقعات، اشارات
و پس منظر سے صرف وہی واقف تھیں اور تخلیقی سطح پر وہ تحریر دوسروں سے
ابلاغ نہیں کر رہی تھی۔ نقاد کی حیثیت سے آپ کو اس قسم کے ذاتی مغالطوں
سے بچنا چاہیئے ورنہ آپ بے وقعت تحریروں کو اعلیٰ تخلیقات شمار کرنے کی
غلطی کے مرتکب ہوں گے۔

اب آخر میں میں دو چار باتوں کو ایک بار پھر دہرانا چاہتا ہوں :

۱۔ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھنی چاہیئے اور تحقیق کے دوران اپنی ذات اور تعصبات کو الگ کر کے معروضی انداز سے اصل حقیقت کو تلاش کرنا چاہیئے۔

۲۔ کسی موضوع پر لکھنے سے پہلے اس موضوع پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے اس کا براہِ راست مطالعہ کرنا چاہیئے اور پھر غور و فکر کے بعد جو کچھ آپ کو لکھنا ہے اس کی تیاری کرنی چاہیئے۔

۳۔ تنقید میں بے اعتبار مفروضات، چلتے ہوئے نتائج اور بے بنیاد کُلیہ سازی سے گریز کرنا چاہیئے۔

۴۔ لکھنے سے پہلے آپ کا ذہن صاف ہونا چاہیئے اور معلوم ہونا چاہیئے کہ آپ کو کیا لکھنا ہے، کیوں لکھنا ہے اور کیسے لکھنا ہے۔

۵۔ اپنے موضوع کے ساتھ آپ کو شب و روز بسر کرنے چاہئیں۔ محنت سے جی نہیں چرانا چاہیئے تاکہ آپ جو کچھ لکھیں وہ ایسا ہو کہ کہا جائے کہ اس موضوع کا نہ صرف آپ نے حق ادا کیا ہے بلکہ اس سے بہتر اب تک نہیں لکھا گیا۔

۶۔ لکھتے وقت کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کہنی چاہیئے اور اس طور پر کہ وہ دوسروں تک بغیر کسی اشکال کے پہنچ جائے۔ تنقید کے لئے واضح

اسلوب ضروری ہے۔

۷۔ آپ کی تحریر میں زاویۂ نظر کا ہونا ضروری ہے اور زاویۂ نظر اس سوال سے پیدا ہوتا ہے کہ آپ آخر کیوں لکھنا چاہتے ہیں۔

اس میں اور بھی کئی باتوں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے لیکن سر دست اتنا ہی کافی ہے۔

(یہ لیکچر نیشنل بک کونسل آف پاکستان لاہور کے سیمینار "رائٹرز ورکشاپ" میں ۵ مئی ۱۹۸۱ء کو دیا گیا)

جدیدیت کیا ہے

جدیدیت کے موضوع پر بات کرنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ میں بتاؤں کہ ہمارے ادب میں جدیدیت کب شروع ہوئی اور کن کن منزلوں سے گزر کر آج کہاں تک پہنچی ہے۔ لیکن اس طور پر بات کرنے کو میرا جی یوں نہیں چاہتا کہ شاید اس طرح جدیدیت کی سن وار تاریخ تو مرتب ہو جائے لیکن اس سے نہ جدیدیت کا مفہوم واضح ہوگا اور نہ اس کے معنی سمجھ میں آئیں گے! اس کام کو ہم سرِ دست اہلِ علم اور اگلے وقتوں کے ان محققوں کے لیے چھوڑ دیتے ہیں جو اپنے دور کی تخلیقات کو محض اس لیے نہیں پڑھتے کہ وہ پرانی نہیں ہیں اور جو ہر کرم خوردہ کتاب کو سینے سے اس طرح لگائے پھرتے ہیں گویا یہی حدیث و قرآن ہے۔ ان کے ہاں تاریخی شعور، طرزِ احساس، نظامِ خیال اور تہذیبی رویے کوئی معنی نہیں رکھتے۔

میرا ارادہ تجریدی مصوری پر بھی اظہارِ خیال کرنے کا اس لیے نہیں ہے کہ میں ایسی جدیدیت سے کچھ زیادہ واقف نہیں ہوں نہ یہاں میں کسی ایسی جدیدیت کو قابلِ ذکر سمجھتا ہوں جسے انسان اپنی اصلیت کو چھپانے کے لیے اوپر سے اوڑھ لیتا ہے۔ پھر میں یہ بھی واضح کرتا چلوں کہ میں محض تلخی، جھلاہٹ، اُداسی اور اکیلے پن کے اظہار کو بھی جدیدیت نہیں سمجھتا۔ اس کا مزہ تو پوری صداقت اور ذمہ داری کے ساتھ ہمیں امامِ جدیدیت حضرت بُو دلیر کی شاعری میں آجاتا ہے جو پُر مغز بھی ہے اور بامعنی بھی جس میں

صنعتی تہذیب کی روح چہک چہک کر بول رہی ہے۔

اب ایسے میں جدیدیت سے جب میں یہ ساری چیزیں خارج کردیتا ہوں تو لازمی طور پر آپ کے اندر یہ خواہش کروٹیں لے رہی ہوگی کہ میں جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف کردوں کہ دو لفظوں یا زیادہ سے زیادہ دو جملوں میں آپ کی سمجھ میں اس کے معنی اور مفہوم آجائیں لیکن میرے ساتھ مشکل یہ آپڑی ہے کہ "جدیدیت" کے ایسے معنی مجھے خود بھی معلوم نہیں اور آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ جو چیز مجھے معلوم نہ ہو اس کی تشریح میں کیسے اور کیوں کر کرسکتا ہوں؟ اس لیے میرا ارادہ یہ ہے اور یہی مناسب ہے کہ میں خود "جدیدیت" کو سمجھنے کی کوشش کروں۔

جدیدیت کے سلسلے میں ایک بات تو میرے ذہن میں یقینی طور پر یہ آتی ہے کہ "جدیدیت" ایک اضافی چیز ہے، وہ چیز جس کا تعلق کسی لمحہ کسی خاص زمانے یا دور سے ہوگا وہ اضافی ہوگی مطلق نہیں۔ اس اعتبار سے جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف نہیں کی جاسکتی جو دس سال بعد بھی صحیح و درست ہو۔ آج کی جدیدیت کل پرانی ہوجائے گی۔ جو آج جدید ہے وہ کل قدیم ہوجائے گا۔ ان ہی معنی میں ہر جدید میں قدیم شریک رہتا ہے۔ روایت کے بھی یہی معنی ہیں۔ اب ذرا آگے چلیں۔ ہر نسل، اور یہ کوئی اختلافی بات نہیں ہے، اپنی ذہنی و مادی ضرورتوں اور عہد حاضر کے تقاضوں کے پیش نظر اپنے معیار اور اپنے پیمانے خود مقرر کرتی ہے اور ان ہی پیمانوں سے اپنے دور کو، اپنے ماضی کو اور اپنے ادب پاروں کو ناپتی ہے۔ ماضی اور اس کے وہ ادب پارے جن میں اسے اپنے طرز احساس، انداز فکر کا شعور اور عکس نظر آتا ہے وہ اپنے سینے سے لگا کر اپنے معیاروں کے پیش نظر انہیں نئے معنی دے دیتی ہے اور باقی کو رد کردیتی ہے۔ فکری سطح پر دھوپ چھاؤں کا یہ کھیل ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ان معنی میں (ہم ہر نسل کے ایسے معیاروں اور پیمانوں کو، جن سے وہ اپنے دور اور ماضی کو دیکھتی اور ناپتی ہے،

ہم جدیدیت کا نام دے سکتے ہیں۔ ان معیاروں میں نظامِ خیال بھی جس پر معاشرہ کا ڈھانچہ اور روح قائم ہے، شامل ہے اور اس نسل کے رویّے، اندازِ فکر اور طرزِ احساس بھی۔ بات ذرا مشکل ہوگئی ہے۔ آئیے اسے مثال سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ ایک زمانے میں "جدیدیت" سرسید تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ اندازِ نظر اور وہ رویّہ جس سے سرسید نے اس قوم کے حال اور ماضی کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیاء ممکن ہوسکا۔ ۱۹۲۰ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں "جدیدیت" ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار نئی غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا لیکن آج ۱۹۶۸ء میں ہم ان میں سے کسی کو بھی "جدیدیت" کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ "جدیدیت" ایک اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں اور اسے زمانۂ مستقبل میں پھیلانا ایک بے معنی بات ہے۔

میں یہاں تک پہنچا تو ایک سوال نے پھر پریشان کرنا شروع کیا۔ یہ جدیدیت جو اضافی ہے اور جو ہر نسل کے ساتھ بدلتی رہتی ہے آخر ہمارے ہاں کہاں سے آگئی؟ ولی دکنی سے داغ دہلوی تک یا حافظ شیرازی سے عرفی، نظیری، بلکہ غالب تک۔ جدیدیت کا سوال کبھی نہیں اٹھا بلکہ جب جب ہم نے ان کے کلام کا مطالعہ کیا تو ان کے انفرادی مزاج کی بات تو کی اور یہ کہا کہ ان کی شاعری انسان کے ہمیشہ تازہ رہنے والے بنیادی جذبوں اور محسوسات کا اظہار کرتی ہے لیکن جدیدیت کی تلاش کبھی نہیں کی۔ یہ مسئلہ انگریزوں کے تسلط کے فوراً بعد سرسید کے ساتھ ہمارے معاشرہ میں پیدا ہوا اور اس کے پیدا ہونے کا سبب یہ تھا کہ انگریزوں کے ساتھ جب ایک طرف مغرب کے خیالات اور ان کا صنعتی نظام آیا تو اس زرعی نظام والے جامد معاشرہ میں

تبدیلی کا عمل شروع ہوگیا۔ انگریزوں کے تسلط و اقتدار سے پہلے ہمارا معاشرہ خالصتاً زرعی معاشرہ تھا۔ غیر متحرک، جامد اور غیر مبتدل۔ برسوں سے، صدیوں سے ایک ڈگر پر چلنے والا۔ جہاں تبدیلی بدعت اور کفر تھی۔ اس کے برخلاف صنعتی معاشرہ متحرک، نامیاتی اور اور ہر دم بدلنے کی طرف مائل ہے۔ "جدیدیت" کا مسئلہ بھی اس متحرک نظام کی پیداوار ہے۔ اس بات کو یوں کہہ لیجئے کہ صنعتی نظام میں نت نئی ایجادات اور انکشافات سیاست اور نظام معیشت کو ہر دم متاثر اور تبدیل کرتے رہتے ہیں اور ان تبدیلیوں کا اثر معاشرہ اور فرد کی فکر اور اس کے اندازِ نظر پر بھی پڑتا ہے۔ فکر اور اندازِ نظر کی تبدیلیوں کے ساتھ انسانی ضرورتیں اور تقاضے بھی بدلتے ہیں۔ پرانی چیز بھی اسی نسبت سے ازکار رفتہ ہو جاتی ہے اور ہر نسل کو پھر سے اپنی اقدار، اپنے نظام خیال، اپنے نظام معیشت و سیاست کا جائزہ لینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ جدیدیت صنعتی معاشرے کے ہر دم بدلنے والے مزاج کا منطقی نتیجہ ہے۔ جیسے جیسے صنعتی نظام ہمارے معاشرے میں سرایت کرتا جا رہا ہے ویسے ویسے تبدیلیوں کی اکھاڑ پچھاڑ بھی تیز تر ہوتی جا رہی ہے اور "جدیدیت" کا مسئلہ ہر نسل کے لیے اہم سے اہم تر ہوتا جا رہا ہے۔ اب یہاں پہنچ کر آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ "جدیدیت" انسانی ضرورت ہے لیکن ہوائی عمل ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ ایک مخصوص نظام خیال کی قبولیت سے پیدا ہوا ہے جس کا اثر و نفوذ مسلسل بڑھتا رہے گا۔ میرے خیال میں یہاں یہ بات مجھے یاد دلانے کی ضرورت نہیں ہے کہ صنعتی نظام مغرب کا نظام ہے اور ہمارے معاشرے میں جو تبدیلیاں آئی ہیں، آ رہی ہیں، یا مستقبل قریب میں آئیں گی وہ مغرب کے زیر اثر ہی آئیں گی۔ اسی لیے مولانا حالی نے ہماری ذہنی رگ پکڑ کر جدیدیت کا سب سے پہلا "مینی فیسٹو" ان الفاظ میں لکھا تھا ؎ حالی اب آؤ پیروی مغرب کریں۔

اب دیکھئے سرسید اور حالی کے دور سے لے کر آج تک نہ صرف پاکستان اور ہندوستان میں بلکہ تمام ترقی پذیر ملکوں میں ایک نہ ایک شکل میں پیروی مغربی کا یہی

جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے اور ہمارا، خواہ ہم اسے مانیں یا نہ مانیں، لائحۂ عمل اور مقصدِ منزل یہی مینی فیسٹو ہے ع

حالی اب آؤ پیروی مغربی کریں ۔

مولانا حالی خدا انہیں جنت نصیب کرے، ہمارے دانشوروں کی طرح جھوٹ نہیں بولتے تھے ۔ اب آپ قدم قدم چلئے ۔ دھوپ بھی دیواروں سے آہستہ آہستہ اتر کر کھیت، کھلیانوں اور میدانوں میں پہنچ گئی ہے ۔ اب جو کچھ ہونا ہے آیئے اُسے کھلے دل سے قبول کر لیں ! اس بات پر میں پھر ایک بار زور دینا چاہتا ہوں کہ ہمارے معاشرے میں ہماری فکر اور اندازِ نظر میں، ہمارے نظامِ خیال اور طرزِ احساس میں، ہمارے علوم و فنون میں، ہمارے عقائد اور اخلاق میں، ہمارے قوانین اور رسم و رواج میں، ہمارے اطوار و عادات میں جو کچھ تبدیلیاں آ رہی ہیں ان میں صنعتی نظام کی چھاپ لگی ہے اور یہ نظام مغرب کا نظام ہے ۔ ادب میں جب بھی کوئی جدیدیت کی آواز اٹھاتا ہے مغرب ہی سے رجوع کرتا ہے ۔ وہ خواہ سرسید، حالی، اقبال ہوں یا آسکر وائلڈ سے استفادہ کرنے والے نیاز فتح پوری، بُودلیئر، ملارمے اور ایڈگر ایلن پو سے استفادہ کرنے والے میراجی، راشد ہوں یا سمرسٹ مام، ڈی ایچ لارنس اور موپاساں سے گُر سیکھنے والے منٹو ہوں وہ مسلمان عسکری ہوں یا ہندو فراق سب جدیدیت کا درس مغرب سے لیتے ہیں ۔ اس لیے اب جدیدیت کے مفہوم میں جب پیروی مغربی شامل ہو گئی تو ساتھ ساتھ اس بات کو یہ کہہ کر صاف کر لیجئے کہ مغرب کے نظامِ خیال کی بنیاد سائنس اور سائنسی اندازِ فکر پر قائم ہے اس لیے سائنسی اندازِ فکر کو اپنے شعور اور طرزِ احساس کا حصہ بنا کر ہی ہم جدیدیت کی تلاش کر سکتے ہیں، اور اسی وقت ہم جدیدیت سے صحیح معنی میں سنجیدگی اور ذمہ داری کے ساتھ تخلیقی کام لے سکتے ہیں ۔ جدیدیت ان معنی میں ایک رویّے ایک اندازِ فکر کا نام ہے اور یہ رویّہ، یہ اندازِ نظر خلا میں پیدا نہیں ہو سکتا ۔ اس کا تعلق ہمارے ماضی سے بھی اتنا ہی ہو گا

جتنا خود اپنے دور سے جس میں ہم سانس لے رہے ہیں۔ زندہ اور "تخلیقی جدیدیت" سائنسی انداز نظر کی ہم راہی میں تاریخی شعور کی کوکھ سے پیدا ہوگی اور "تاریخی شعور" کے الفاظ میں ان ہی معنی میں استعمال کر رہا ہوں جن معنی میں جناب ایلیٹ نے استعمال کئے ہیں۔ اس جدیدیت میں جب تاریخی شعور شامل ہوگا تو روایت کی کھنک دار آواز اس میں رس گھولے گی۔ اس کا لہجہ اس میں وقار اور اعتماد پیدا کرے گا۔" زندہ جدیدیت" کے علم بردار ادیبوں کے لیے ضروری ہے اور یہ بات ہمیں ایلیٹ نے سکھائی ہے کہ لکھتے اور سوچتے وقت جہاں انھیں اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ سب رس، کربل کتھا، طلسم ہوش ربا، چہار درویش، خطوط غالب، مقدمہ شعر و شاعری، سرسید کی تحریریں اور ولی سے لے کر آج تک کی ساری شاعری نہ صرف ایک ساتھ زندہ ہے بلکہ ایک ایسے نظام میں مربوط ہے جو ہمارے شعور کا آج بھی زندہ حصّہ ہے۔ جدیدیت سے اس تاریخی شعور کو خارج کر کے ادیب کے پاس نام نہاد جو نکلنے والا نیا پن رہ جائے تو رہ جائے اور آپ تکلف سے اسے جدیدیت کا نام بھی چاہیں تو دے دیجیے لیکن وہ ایسی تخلیق ہرگز نہیں کر سکتا جو پیدائش کے بعد کچھ دن زندہ رہ کر معاشرہ کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ ایسے میں جو بھی تخلیق ہوگی اس میں جدیدیت اس مسخرے کے عمل سے مماثل ہوگی جو موت کے کنویں کے باہر ٹکٹ کی کھڑکی کے پاس مچان پر کھڑا لمبی سی ٹوپی لگائے، مرد ہو کر زنانے کپڑے پہنے، مٹک مٹک کر اپنی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کر رہا ہے۔ جناب ایلیٹ نے جب یہ بات سنی تو بہت خوش ہوئے اور کہا کہ نئی نسلوں کو ایک بار پھر یہ بتا دو کہ کوئی شاعر، کوئی فن کار تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت تو اس میں مضمر ہے کہ مرحوم شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ اصل فن کار وہ ہے جس کا تاریخی شعور زندہ ہو اور جو یہ جانتا ہو کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے۔" میں اس بات کی اقبال کے حوالے سے ذرا سی وضاحت کر دوں۔ اقبال کا

تاریخی شعور زندہ تھا۔ اس نے مرحوم شعرا سے اپنا رشتہ دریافت کر لیا تھا۔ اس نے ماضی سے حال کا رشتہ متعین کر کے پھر خود حال سے ماضی کو بدل دیا۔ اسلام کے قدیم تصور میں تاریخی شعور کے ساتھ روایت کا دامن تھامے جدیدیت کے وہ تمام عناصر شامل کر دیئے جو آفاقی بھی ہیں، ہماری روایت سے وابستہ بھی اور عہد حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق بھی۔ یہ جدیدیت کے مثبت معنی کی مثال ہے۔ جدیدیت کے منفی معنی کی شاعری کی مثال سے اس وقت اردو ادب کے رسائل بھرے پڑے ہیں جسے آپ سہولت کے لیے ایک ٹانگ کی یا بغیر ٹانگوں کی تصویر کہہ لیجئے یا پھر اس کے مزاج کو سمجھنے کے لیے ایک ایسے بدھے کو ذہن میں رکھیے جس کے بنیادی ہی نہ ہو۔ بغیر بنیاد کے آخر کون سی عمارت کھڑی ہو سکتی ہے:

یہ کہہ کر میں جس چیز کی اہمیت واضح کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہماری تمام جدید اقدار، جدید انداز نظر، نظام خیال، ادارے، رسوم و رواج، جدید فن تعمیر، جدید لباس، مسلم حقائق اور اصول جنہیں ہم مانتے اور تسلیم کرتے ہیں سب کے سب خلا میں پیدا نہیں ہوئے اور یہ سب کے سب صرف محض جدید دور کی پیداوار بھی نہیں ہیں۔ ان میں ہماری روایت کی روح تحلیل ہو کر نئے معنی پیدا کر رہی ہے۔ اس لیے اگر جدیدیت کے معنی ہم یہ سمجھ رہے ہیں کہ ہر نقشِ کہن کو مٹا دیا جائے، ہر روایت کو جلا دیا جائے تو ہم تخلیقی و فکری سطح پر صرف ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کریں گے جس کا نتیجہ وہی اکیلا پن، وہی تنہائی، وہی اداسی، وہی ذہنی پسپائیت اور وہی فرار ہو گا جس سے آج ہمارے ادب کی "جدیدیت" دوچار ہے۔

لیکن صاحبو! آپ مجھ سے اب یہ پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ یہ بحرانی اور ہوائی عمل ہمارے یہاں کیوں ہو رہا ہے؟ ہماری آج کی جدیدیت اتنی پھس پھسی اور بھونڈی کیوں ہے ـــــ اس کا جواب گو آسان نہیں ہے لیکن فکری سطح پر جب ہم اپنے کلچر، اپنی تاریخ، اپنے معاشرے اور اپنے ادب کو ایک اکائی، ایک وحدت

کے طور پر دیکھتا ہوں تو مجھے چند مسائل، چند باتیں دُور خیالات کے جنگل میں سر اُٹھائے نظر آتی ہیں جن کو دیکھ کر میں اس نتیجہ پر پہنچتا ہوں کہ ہماری جدیدیت ہمارے کلچر کے زوال کی علامت ہے اور کسی کلچر کا زوال قدرتی طور پر اس کے فن کے انحطاط میں ظاہر ہوتا ہے۔ ادب کا موجودہ انحطاط اور سماج کا تہذیبی تعطّل و انتشار اس بات کی علامت ہے کہ ہمارا نظامِ خیال جاں کنی کی حالت میں سِسک سِسک کر دم توڑ رہا ہے۔ پرانے تہذیبی سانچے اور طرزِ احساس اپنے معنی کھو رہے ہیں۔ معاشرے کی خواہشات اور تہذیبی اقدار ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ اندر ہی اندر ایک بے جہت انقلاب ہمیں بدحال کر رہا ہے۔ سارے تہذیبی رشتے بکھر رہے ہیں۔ تعلیم یافتہ طبقے اور عوام کا ربط ٹوٹ گیا ہے۔ سر اور دھڑ الگ الگ ہو گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمیوں کے لیے ضروری ہے کہ زندہ نظامِ خیال کی قوت سے اسے دوبارہ قائم کیا جائے۔

دوسری بات یہ کہ اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے اور معاشرہ خود کو بدلنے کے کرب میں مبتلا ہے تو اس معاشرے کی ہر تخلیقی سرگرمی اور ادب بھی مردہ اور بے جان ہو گا۔ ادب خلا میں، تہذیبی تعطّل میں، منجمد نظامِ خیال کے بوسیدہ دائرہ میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیبی قوت کے شدید ضعف کے باعث آج ہمارا ادب معاشرے کے لیے ایک روحانی تجربہ نہیں رہا ہے۔

تیسری بات یہ کہ ادب اور ہر تخلیقی سرگرمی کا تعلق براہِ راست نظامِ خیال سے ہوتا ہے۔ ہر نظامِ خیال اندرونی طور پر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس کی اپنی مخصوص روح، مخصوص شخصیت اور مزاج ہوتا ہے۔ یہ روح اپنا اظہار اپنے علوم و فنون، اپنے فلسفے، اپنے اداروں اور اپنی متنوع تخلیقی سرگرمیوں کے ذریعہ کرتی ہے۔ ہر تخلیقی سرگرمی ایک زندہ نظامِ خیال کی کوکھ سے جنم لیتی ہے اور نظامِ خیال کے انجماد کے ساتھ اپنے سارے تہذیبی اداروں اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ خود منجمد ہو جاتی ہے۔ ہمارے تہذیبی تعطّل اور بے معنویت کی

وجہ یہ ہے کہ ہمارا کلچر اور اس کے تہذیبی سانچے مغرب کے کلچر کے ہاتھوں اپنی مکمل فنا پر راضی نہیں ہوئے ہیں۔ ایک طرف مغرب کا کلچر سائنسی ترقی کے ساتھ ہمارے تعلیم یافتہ طبقہ کو ہمارے اپنے نظامِ خیال کے تہذیبی دائرے سے باہر کھینچ رہا ہے اور دوسری طرف اس دائرے کی مرکزی کشش اسے اپنے اندر کی طرف کھینچ رہی ہے اسی لیے ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ معطل کھڑا ہے اور سارا سماج انتشار، تضاد، کشمکش، تصادم، بے یقینی اور عدم توازن کا شکار ہے۔

اور صاحبو! چوتھی بات یہ ہے کہ سرسید احمد خاں نے آج سے سو سال پہلے مغرب اور عربی عجمی ہندی کلچر کے جن دو بہروں کو ملا کر ایک دائرہ بنانا چاہا تھا آزادی کے بعد وہ دائرہ مکمل ہو گیا ہے۔ سرسید سے لے کر اب تک ہم مغرب کو ڈرے ڈرے انجان سے بن کر قبول کر رہے ہیں لیکن اب یہ بات بھی سامنے آ چکی ہے کہ اس عمل نے اوپر کے طبقے کو بالخصوص اور متوسط طبقے کو بالعموم نقال اور بہروپیا بنا کر اندر سے کھوکھلا کر دیا ہے۔ نچلا طبقہ اس کھوکھلے ڈھانچے کے بہروپ کو حیرت، اشتیاق اور ندیدہ پن سے تک رہا ہے۔ اب ہمیں ایک نئے دائرے کی ضرورت ہے۔ تاریخ کی نئی تعبیر اور نئے تاریخی شعور کے ذریعہ ہم ایک ایسے دائرے کی تشکیل کر سکتے ہیں جس کا سنگم مغرب اور ہمارے اپنے کلچر کے گہرے اور وسیع ادراک پر قائم ہو۔ یہی سنگم ہمارا "ابعادِ رابع" (FOURTH DIMENSION) ہے۔

اور یہ میرا ایمان ہے کہ اسی فکر کی کوکھ سے جدیدیت کا نیا سورج طلوع ہوگا جس کی روشنی سے انتشار کی ظلمتیں، تضاد اور بے یقینی کے اندھیرے، بحران اور بے معنویت کی تاریکیاں چھٹ جائیں گی اور تخلیقی سطح پر ہماری نسل آئندہ آنے والی نسلوں کے لیے ایک قیمتی ورثہ چھوڑ کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے گی۔ (۱۹٦۸ء)

جدید اُردو نثر کا مسئلہ

"اردو عبارت لکھنے کا اچھا ڈھنگ پیدا کیا ہے کہ مجھ کو رشک آنے لگا۔ سنو دلی کے مال و متاع و زر و گوہر کی لوٹ پنجاب احاطہ میں گئی ہے۔ یہ طرزِ خاص میری دولت تھی، سو ایک ظالم پانی پتی، انصاریوں کے محلہ کا رہنے والا لوٹ لے گیا"۔ ——— خطوطِ غالب

اُردو ادب میں نئی تحریک کے ساتھ جہاں پرانی اقدار سے انحراف کیا گیا وہاں زبان و بیان ایسی چیز کو بھی اسی رَو میں پسِ پشت ڈال دیا گیا۔ خیال کی اہمیت مقدم ٹھہری اور بیان کی وقعت کو ایک روایتی چیز گردانا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زبان و بیان کی غلطیاں عام ہونے لگیں۔ نہ محاورہ کی صحت کا خیال رکھا گیا اور نہ روزمرہ کی خوبیوں کا۔ عام طور پر خیال کو صرف خیال کی خاطر اظہارِ بیان کے سلیقے سے بے نیاز ہو کر پیش کیا جانے لگا۔ اس بات کی صداقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ خیال کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو، اگر اس کا اظہار خراب، ناہموار اور موضوع کے تقاضوں کے مطابق نہ ہوگا تو اس کا فنی اثر بھی اتنا ہی کمزور ہوگا۔ خراب سلا ہوا اچھا کپڑا پہننے والے کی شخصیت کو بھی مجروح کرتا ہے۔ اردو نثر کی خرابی کی ایک وجہ یہ بھی ہوئی کہ انگریزی تعلیم کے اثر سے انگریزی زبان کا اثر اس قدر عام ہوا کہ جملوں کی ساخت، بندشوں اور فقروں کا لہجہ، جملہ معترضہ اور فاعل فعل مفعول کی ترتیب بھی متاثر ہونے لگی۔ اس کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ لکھنے والے لکھتے تو اردو میں تھے لیکن پڑھتے زیادہ تر انگریزی کتابیں تھے۔ انگریزی ادب پڑھ کر انہیں خیالات

کو اردو میں پیش کرنے کی کوشش میں مضحکہ خیز جملے، نامانوس بندشیں اور بعید الفہم تراکیب اردو نثر میں آ داخل ہوئیں۔ یہ باتیں اردو میں لکھنے سے پہلے اگر لکھنے والے کے ذہن و فکر کا حصہ بن جاتیں تو اظہار میں یہ گنجلک ہرگز پیدا نہ ہوتی مثلاً یہ اقتباس دیکھئے۔

"لیکن یہ محسوس کر کے تو وہ لرز گیا کہ اس مسئلے کو التوا میں ڈالتے رہنا درحقیقت سرمایہ داری اور متوسط طبقے کے اقتدار کے آخری اور انحطاطی دور کی ابہام پرستی میں گرفتار ہونا تھا۔ یہ اقتدار سے بے خبری تھی۔ دو انا ؤں کے بیچ میں بٹا ہونا، صداقت کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا، ریت میں سر گاڑ دینا ہے، ذہنی سمجھوتا، روحانی بزدلی، تو کیا وہ بورژوا بنتا چلا جا رہا تھا؟ لیکن وہ رفاقت وہ ہمدردی ہی کیا جو لحاف سے نکلنے اور بدن توڑنے مروڑنے پر مجبور کرے اور نہ اس پہ یک رُخا اور تشائم پرست ہونے کا الزام عائد کر سکتے ہیں۔ کائنات کی رگ رگ میں بدی تیری ہوئی سہی۔"

اس عبارت کو پڑھتے ہوئے جو چیز کھٹکتی ہے وہ اس کا نامانوس انداز ہے۔ یہ طرز عبارت آپ کو افسانوں، ناولوں، ڈراموں اور تنقیدی مضامین وغیرہ میں ایسے موقع پر نظر آئے گا جہاں سنجیدہ خیالی یا فلسفیانہ موشگافی کا سلسلہ شروع ہوگا۔ اس قسم کی عبارتوں کا تجزیہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ یہ وہ حصے ہیں جو باہر کی زبانوں اور ادبیات سے ترجمہ کئے گئے ہیں اور ترجمہ کرتے وقت نہ صرف اردو عبارت کی روایت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے بلکہ اظہارِ خیال کے سلسلے میں پوری محنت بھی نہیں کی گئی ہے۔ زبان بدلتی ہے۔ باہر کی زبانوں سے نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں لیکن جب ان کا اظہار اپنی زبان میں کیا جاتا ہے تو اتنی محنت ضرور کی جاتی ہے کہ وہ اپنی زبان کا حصہ بن جائیں اور صرف اُگلے ہوئے لقمے نہ معلوم ہوں۔ جب تک کوئی خیال لکھنے والے کے ذہن کا حصہ نہیں بنے گا اس کا اظہار بھی کمزور اور بھونڈا ہوگا۔ نئی نثر نے اردو عبارت

کہ تصنع اور فارسی و عربی تراکیب اور جملوں کی فارسی ساخت سے نجات تو ضرور دلائی ہے
لیکن ساتھ ساتھ خود ایک ایسے بھدے پن کا اظہار کرنے لگی ہے جس سے کچے تیل کی بُو
آتی ہے۔

نثر لکھنے کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ اگر لکھنے والا بات کو محسوس کر کے، خواہ وہ بات
اسے خود سوجھی ہو یا کسی بدیسی زبان و ادب کے مطالعے سے ذہن میں آئی ہو، اسے اپنے
شعور کا حصہ بنالے تو اس کا اظہار بھی نہ صرف صاف و شفاف ہوگا بلکہ اس کا لہجہ و طرز
بھی اپنی زبان کے مزاج کے مطابق ہوگا۔ کسی نئے خیال یا بات کو اپنی زبان کا حصہ
بنانا بذاتِ خود ایک تخلیقی عمل ہے جس کے لئے لکھنے والے کو سخت محنت و ریاض کے
عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ پیٹ مورنے اپنے تخلیقی عمل کا ذکر کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے
کہ میری ہر کتاب برسوں کے غور و فکر اور سوچ بچار کے بعد لکھی گئی ہے۔ اس غور و فکر سے
مجھے یہی فائدہ پہنچا ہے اور جب میں نے سب کچھ محسوس کر لیا تو پھر خیالات بڑی تیزی
کے ساتھ خود بخود لفظوں کی شکل میں ڈھلنے لگے۔ میری ساری بہترین چیزیں بہت تیزی میں لکھی
گئی ہیں اور ان کو "لکھنے" میں بہت کم وقت لگا ہے۔ لکھنے کے عمل سے پہلے غور و فکر، تیاری
اور ریاض وہ تقاضے ہیں جنہیں ہر نثر نگار کو پورا کرنا چاہیئے۔

نثر میں اسلوب کی طرف ہمارے نئے نثر نگاروں نے بہت کم توجہ دی ہے اور عام
طور پر یہی کہا جاتا ہے کہ نثر خیال کے اظہار کا سب سے آسان ذریعہ ہے لیکن یہ بات صحیح
نہیں ہے۔ اچھی اور صاف نثر لکھنا اچھے شعر لکھنے سے زیادہ مشکل کام ہے۔ نثر میں شعر
سے زیادہ الفاظ استعمال میں آتے ہیں اور ان الفاظ کے ذریعے اپنی بات کو دوسروں
تک اس طور پر پہنچانا ہوتا ہے کہ وہ اسے بغیر کسی دشواری کے سمجھ جائے۔ شعر میں ابہام
لطف دیتا ہے لیکن نثر میں یہ عیب بن جاتا ہے۔ ایک فرانسیسی نقاد کا خیال ہے کہ
"نثر میں ہر بندش اور ترکیب کے لئے ایک نیا ضابطہ بنانا پڑتا ہے اور قدم قدم پر ایک

نئی لحن کی تلاش کرنی پڑتی ہے۔" اس کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب نثر نگار اپنی بات کو جامعیت کے ساتھ کہنے کی کوشش کرے۔ یہ عمل کوشش، تلاش اور محنت و توجہ ہی سے ممکن ہے۔ نثر نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ زبان جس میں وہ لکھ رہا ہے اسے خوب آتی ہو اور اسے حاصل کرنے میں اس نے محنت کی ہو۔ وہ نہ صرف اس کے ادبیات سے گہری واقفیت رکھتا ہو بلکہ اس زبان کی چھوٹی بڑی سب تحریروں کو پڑھ بھی چکا ہو۔ اسے لفظوں کے معنی کے باریک و لطیف فرق سے بھی اچھی طرح باخبر ہونا چاہیئے۔ لہجوں سے پیدا ہونے والے معانی اس کے لئے پردہ نہ بن جائیں۔ وہ لکھ کر کاٹنا بھی جانتا ہو اور کاٹ کر لکھنا بھی جانتا ہو۔ اس میں اتنا صبر بھی ہو کہ وہ اس وقت تک اپنی تحریر پر محنت کرتا رہے جب تک وہ خود نہ کہنے لگے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے اب اس سے بہتر طریقے سے نہیں کہہ سکتا۔ اسے یہ بھی نہیں بھولنا چاہیئے کہ ایک بات صرف ایک ہی انداز سے بہترین طریقے پر ادا ہو سکتی ہے اور نثر نگار کا کام یہ ہے کہ وہ اس طرز کو تلاش کرے۔ محمد حسین آزاد نے "آب حیات" لکھی اور ہم سب جانتے ہیں کہ انہوں نے نثر کے نئے ضابطے اور لحن تلاش کرنے میں بے حد ریاض بھی کیا اور اپنے مسودے کو بار بار بدل کر آخر میں اسے وہ صورت عطا کی جس کی انہیں تلاش تھی۔ یہی وجہ ہے کہ آب حیات آج بھی، اپنی تاریخی غلطیوں کے باوجود، اسی طرح زندہ اور تر و تازہ ہے۔ مولانا حالی نے بھی مقدمہ شعر و شاعری میں جہاں آمد و آورد کی بحث کی ہے وہاں اسی قسم کی رائے کا اظہار کیا ہے۔ شبلی اور مہدی افادی نے بھی اپنی بات کو پورے طور سے کہنے کی کوشش میں اس اسلوب کو جنم دیا ہے جو آج ان کی انفرادیت ہے۔ ہو سکتا ہے کہ نثر نگار پہلی ہی دفعہ میں اپنی بات اس طرح ادا کر دے جس طرح وہ ادا کرنا چاہتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اسے اس کے لئے بہت محنت کرنی پڑے۔ تیزی یا سست روی اس سلسلے میں کوئی معیار نہیں ہے۔ اصل چیز تو وہ ہے جسے وہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔

پڑھنے والے کا جس کے لئے ہم لکھتے ہیں، مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ہم نے کسی تحریر کے لکھنے میں کتنا وقت لگایا، اس پر کتنی محنت کی کتنی بار اُسے بدلا بلکہ یہ ہے کہ اس کے سامنے کیا پیش کیا۔ فلابیر اگر خود اعتراف نہ کرتا کہ اس نے "مادام بواری" لکھنے میں کتنی محنت کی، اس میں کتنی کانٹ چھانٹ کی، لفظوں، بندشوں، ضمائر، صفات اور حروفِ جار کے استعمال میں کتنا ریاض کیا تو ہم مادام بواری کو پڑھ کر ہرگز یہ اندازہ نہیں لگا سکتے تھے کہ اس پر اتنی محنت ہوئی۔ اور وہ اس لئے کہ اس کی نثر صاف، رواں اور آورد سے پاک ہے۔ نثر میں اگر ڈھیلا پن ہے تو خواہ وہ کتنی ہی تیزی سے کیوں نہ لکھی گئی ہو "آورد" ہی کہلائے گی لیکن اس کے برخلاف اگر نثر میں وہ چیز ہے جسے نیا لحن، نیا ضابطہ اور لفظ و معنی کے نئے رشتوں کی تلاش کہتے ہیں اور کم سے کم لفظوں میں پوری بات کہی گئی ہے تو اسے لکھنے میں خواہ کتنا ہی وقت لگا ہو، مسودہ کو کتنی ہی بار کانٹ چھانٹ کر صاف کیا گیا ہو وہ "آمد" ہی کہلائے گی۔ ہر اچھی چیز کی طرح اچھی نثر بھی شعور کے ساتھ محنت و توجہ کی طالب ہوتی ہے، اور یہی وہ چیز ہے جس سے کسی تخلیق کا درجہ متعین ہوتا ہے۔

اچھی نثر کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں لفظوں کے نئے رشتے پیدا ہوگئے ہیں اور اس میں ایک ایسا لحن موجود ہے کہ وہ اثر، جو لکھنے والے کے اندر موجود تھا، اب دوسروں تک بھی پہنچ گیا ہے۔ ایسی نثر میں الفاظ وہ ہوں گے جن کی ضرورت ہوگی اور وہاں ہوں گے جہاں انہیں ہونا چاہیئے۔ اور اسی وجہ سے عبارت اس ترشے ترشائے ہیرے کی طرح ہوگی جس کی چمک سے روشنی کی کرنیں نکل رہی ہوں۔ یہ خیال کہ شعوری کوشش سے نثر میں تصنع پیدا ہوجاتا ہے صحیح نہیں ہے لیکن اس کے برخلاف یہ ہوسکتا ہے کہ بغیر شعوری کوشش کے لفظوں کے بے محل استعمال اور بے جا صرف سے، عبارت میں بھدا پن اور تصنع پیدا ہوجائے۔ وہ نثر جس میں لکھنے والے کے پاس کہنے کے لئے کچھ یا بہت کچھ ہوگا، عام طور پر سادہ ہوگی اور جہاں لکھنے والے کے پاس کچھ نہیں ہوگا یا

بہت کم ہوگا تو وہاں وہ عبارت آرائی کے خوان میں سجا کر، بلند آہنگ خطیبانہ الفاظ کے زرق برق خوان پوش سے ڈھک کر، اسے پیش کرے گا تاکہ اس کے خیال کی بے مائگی پڑھنے والوں سے چھپی رہے اور وہ صرف عبارت آرائی سے لطف اندوز ہوتا رہے۔ جب مولانا ابوالکلام آزاد نے حبیب الرحمن خان شروانی کے نام خط لکھنے شروع کئے تو وہ جیل میں تھے۔ ظاہر ہے وہاں سے وہ کسی مسئلے پر تو بات نہیں کر سکتے تھے اس لئے وقت گزاری کے لئے انہوں نے ایسی عبارت آرائی کی جس سے پڑھنے والے کو لطف آجائے۔ یہ وہی خطوط ہیں جو بعد میں "غبارِ خاطر" کے نام سے چھپے اور مقبول ہوئے۔ یہ نثر مصنوعی، خطیبانہ عبارت آرائی کی بہترین مثال ہے۔ خود مولانا آزاد کے الفاظ میں "جس کا مقصد تمام درازنفسی سے اس کے سوا کچھ نہیں کہ مخاطبت کے لئے تقریب سخن ہاتھ آئے۔ نفسے بیاد تومی زنم، چہ عبارت وچہ معانیم"۔ مولانا آزاد کے ہاں صفات کی کثرت ہے، اشعار، اضافتوں، پیچیدہ فارسی و عربی تراکیب اور استعاروں کی بہتات ہے لیکن 'درازنفسی' کے علاوہ اس میں وہ معانی نہیں ہیں جنہیں ہمارا ذہن تلاش کرتا ہے۔ اچھی نثر اور معنی ایک ساتھ چلتے ہیں نثر لکھی ہی اس لئے جاتی ہے کہ مطلب و معنی کا اظہار ہو سکے کسی نے متھیو آرنلڈ سے پوچھا کہ اچھے اسلوب کی کیا پہچان ہے؟ اس نے جواب دیا کہ "آپ کے پاس کہنے کے لئے کچھ ہو اور آپ اسے زیادہ سے زیادہ واضح طور پر ظاہر کر سکیں"۔ مصنوعی عبارت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب نثر نگار کے پاس کہنے کے لئے تو کچھ نہ ہو لیکن وہ پھر بھی لکھنے کی کوشش کر رہا ہو مولانا نیاز فتحپوری نے کہیں بتایا ہے کہ وہ افسانہ بغیر کسی پلاٹ، تجربے یا تحریک کے بس قلم اٹھا کر لکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ کچھ منظر کشی کرتے ہیں۔ اس سے کچھ اور بات بنتی ہے اور اسی طرح صفحے کے صفحے لکھے جاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھئے تو ان میں کھوکھلی عبارت آرائی اور مصنوعی جذبات کا ایسا اظہار ملے گا کہ اب ان کو پڑھنا بھی مشکل ہوگا۔ اچھی نثر خیال اور جذبے کے اتحاد سے پیدا ہوتی ہے۔

خیال اور جذبے کے اتحاد سے میری مراد یہ ہے کہ خیال، جذبے کو ساتھ لے کر دیسے ہی پیدا ہوتا ہے جیسے بچہ اپنی جبلتیں ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے. جذبہ خیال کی جبلت کی حیثیت رکھتا ہے. خیال کی یہ تصویریں پہلے پرچھائیں کی طرح ہوتی ہیں لیکن جب لفظ ان پرچھائیوں میں شامل ہونے لگتے ہیں تو یہ پرچھائیاں اُجاگر ہو کر صاف و شفاف تصویریں بننے لگتی ہیں. اب لکھنے والا شعور کی سطح پر، انہیں واضح طور پر دیکھنے لگتا ہے اور یہی وہ منزل ہوتی ہے جب اظہار کا کرب لکھنے والے کو بے چین کر دیتا ہے. ان لوگوں کی نثر جو صرف پرچھائیاں دیکھ کر لکھنے لگتے ہیں، بے اثر اور وقت سے پہلے توڑے ہوئے پھل کی طرح، بے مزہ کچی اور پھیکی ہوگی.

اس بات کا ایک پہلو اور ہے. اظہار الفاظ سے وجود میں آتا ہے. الفاظ وہی ہوتے ہیں جنہیں ہم بولتے ہیں سنتے اور پڑھتے ہیں یا جو لغت میں موجود ہوتے ہیں. انہیں الفاظ سے لکھنے والے کو اپنے خیال، اپنے تجربے اور اپنے جذبے کا اظہار کرنا ہوتا ہے. اگر تجربہ تہ دار اور پیچیدہ ہے تو عام الفاظ اظہار کا ساتھ چھوڑنے لگتے ہیں. ایسے موقع پر لکھنے والوں کو موجود لفظوں کی مدد سے نئے مرکب بنانے پڑتے ہیں اور اظہار کے لئے ریاض کرنا پڑتا ہے تاکہ اس کی بات واضح طور پر لفظوں کی مدد سے ظاہر ہو جائے. برگساں کو جب یہ مشکل پیش آئی تو اس نے کہا کہ الفاظ ہماری ذہنی سرگرمیوں کے غیر ضروری حصے کے اظہار پر ہی قدرت رکھتے ہیں لیکن میرا خیال ہے کہ جب لکھنے والے نے اپنے خیال و تجربہ کو صفائی کے ساتھ بیان کر دیا تو اس کمی کو ذہین پڑھنے والا خود پورا کر لیتا ہے اور لکھنے والے کی بات پڑھنے والے تک پوری طرح پہنچ جاتی ہے. اظہار کے عمل میں پڑھنے والے کے ذہنی و تخلیقی عمل کی بھی بڑی اہمیت ہے. ژاں پال سارتر کو لفظوں کی خود فریبی اور بے وفائی سے شکایت تھی. اس کا خیال یہ تھا کہ ہم دنیا کے واقعات کو لفظوں کے ذریعے سوچنے میں واقعی بے بس اور مجبور ہیں. لفظوں کی مدد سے ہم دنیا کا

مکمل ادراک حاصل نہیں کرسکتے۔ ایک ہی لفظ مختلف چیزوں کا اظہار کرتا ہے اور مختلف معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ پھر یہی نہیں بلکہ ایک ہی واقعہ مختلف طریقے سے بیان ہوسکتا ہے اور اگر یہ بات صحیح ہے تو پھر آخر صحیح اظہار کون سا اور صحیح طریقہ کون سا ہو؟ حقیقت کا شعور تو ہمیں اسی وقت حاصل ہوسکتا ہے جب الفاظ اور واقعات کے درمیان کوئی ضروری رشتہ قائم ہوجائے لیکن جس انداز سے لفظوں کو واقعہ یا تجربے کے بیان کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اس طرح حقیقت تو غائب ہوجاتی ہے اور زبان تجربے کے سمجھنے میں مدد نہیں دیتی۔ الفاظ ہمیں دنیا کے ادراک سے دور کردیتے ہیں اور یہاں تک کہ ایک انسان کو دوسرے انسان سے۔ سارتر کا یہ شکوہ اپنی جگہ درست ہے لیکن اس نے ذہین قاری کو اپنے تخلیقی عمل سے یکسر خارج کردیا ہے اور یہی بنیادی بات ہے۔ الفاظ ہی ہمارے اظہار کا سرمایہ ہیں۔ ہم ان کے بغیر زندگی بسر نہیں کرسکتے۔ اگر ایک لفظ مختلف معنی میں استعمال ہورہا ہے تو اس کے اندر یہ مختلف معنی پیدا کرنے والا تو وہی شخص ہے جس نے اپنے تجربے کا اظہار اس لفظ کے ذریعے کرکے اسے نئے معنی دئے ہیں اور قاری نے اس کی بات کو سمجھ کر ان معنی کو قبول کیا ہے۔ زبان اسی تخلیقی عمل سے پھیلتی، بڑھتی اور رنگا رنگ تجربات کی جامع ہوجاتی ہے۔ اس سلسلے میں پروست کی رائے بہت متوازن ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دنیا کا ادراک زبان کے مطالعے اور قدرت کے بغیر نہیں ہوسکتا۔ اگر ہم ان کا سہارا نہ لیں تو دنیا کا سارا نظام درہم برہم ہوکر رہ جائے۔ لکھنے والے کا بنیادی کام یہ ہے کہ الفاظ اس کے مقصد کے لئے کیسے استعمال ہوسکتے ہیں اور اگر ان لفظوں میں کچھ کمزوری ہے تو اس پر کس طرح غالب آیا جاسکتا ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ لفظوں کو استعمال کرنے کے لئے نئے رشتوں کو تلاش کیا جائے۔ اگر الفاظ تجربے کے اظہار کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں تو لکھنے والے کو چاہیئے کہ وہ ان میں اور گہرائی سے داخل ہو اور اپنے تجربے کے رشتے کو ان کے باطن میں

تلاش کرے۔ اسی کوشش سے وہ اظہار کی مشکلات پر قابو پا سکتا ہے، اور اسی تلاش میں اس کے اسلوب کی انفرادیت کا راز چھپا ہوا ہے۔ لکھنے والے کو ہر بار ایک طلسم کو فتح کرنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں فلابیر کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنے ناول مادام بواری میں یہی کوشش کی کہ اس کا تجربہ پوری جامعیت کے ساتھ بیان میں آجائے۔ اس کا خیال یہ تھا کہ ایک بات صرف ایک ہی طریقے پر بیان کی جا سکتی ہے۔ اس کے لئے صرف ایک ہی لفظ، ایک ہی صفت اور ایک ہی فعل استعمال ہو سکتا ہے۔ اس نے اپنے تجربے کے حوالے سے اس لفظ، اس صفت، اس فعل کو نہایت کاوش اور محنت سے تلاش کیا اور وہ تخلیق اور وہ نثر وجود میں آئی جس کی وجہ سے مادام بواری فرانسیسی نثر کا ایک شاہکار مانا جاتا ہے۔ 'مادام بواری' میں خیال و اظہار ایک ایسی وحدت بن گئے ہیں کہ انہیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وحدت ویسی ہی ہے جیسے موسیقی میں ہوتی ہے جہاں، ہیئت و مواد میں کوئی فرق نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وحدت اچھی نثر کی معراج ہے۔

ہمارے اکثر لکھنے والے، جن میں خصوصیت کے ساتھ وہ ادیب شامل ہیں جو عام دلچسپی کی تحریریں اور مضامین مثلاً سفرنامے، خود نوشتیں یا مختلف موضوعات پر ادبی مضامین لکھتے ہیں، عبارت میں نہ صرف فارسی تراکیب کو کثرت سے استعمال کرتے ہیں بلکہ استعارہ و تشبیہ، ایہام و رعایت لفظی سے نثر کو شاعرانہ رنگ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے شاعرانہ انداز اس لئے اختیار کیا ہے تاکہ وہ اپنے پڑھنے والوں کے اس روایتی ذوقِ شاعری سے فائدہ اٹھائیں جو ہمارے تہذیبی مزاج کی گھٹی میں پڑا ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں بار بار اشعار اور مصرعوں کا استعمال کرتے ہیں یا مصرعوں کے اجزا کو اپنی عبارت میں کھپاتے ہیں۔ یہ ہم سب جانتے ہیں کہ نثر کے تقاضے اور حدود بنیادی طور پر شاعری سے مختلف ہوتے ہیں۔ ہمیں نثر کو اس طور پر استعمال کرنا چاہیے کہ عام بول چال کی زبان سے اس کا رشتہ پورے طور پر قائم رہے۔ اس وقت جدید نثر کو شاعری کے اثر سے نکالنے کی ضرورت ہے۔

اظہار کے مسئلے کو سامنے رکھ کر اگر جدید اردو نثر کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں یہ محسوس ہوگا کہ ہمارے ہاں عام طور پر لکھنے والوں کے ہاں بیان کا مسلسل اظہار نہیں ملتا۔ ایک پیراگراف کے مختلف جملوں کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ خیال کا تسلسل ہر نئے جملے پر مجروح ہو رہا ہے۔ ایک حصہ دوسرے حصے سے پوری طرح پیوست نہیں ہے۔ بات کو سامنے کے ایسے لفظوں سے، جو بغیر کسی کوشش کے ذہن میں آگئے ہیں، ادا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ایک ہی بات کو بار بار دہرایا جا رہا ہے اور لفظوں کو اس طرح لٹایا جا رہا ہے جس طرح دلہن کے ڈولے پر اشرفیاں نچھاور کی جاتی ہیں۔ چند لکھنے والوں نے جہاں اپنے خیالات کے اظہار پر توجہ دی ہے وہاں اچھی نثر وجود میں آگئی ہے۔ دوسری زبانوں سے اچھے ترجمے زبان کو آگے بڑھاتے ہیں لیکن ہمارے ہاں عام طور پر ترجموں کے ذریعے زبان آگے بڑھنے کے بجائے اپنی کم مائگی کا اظہار کرتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے مترجم سامنے کے لفظوں سے مفہوم کو ادا کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ جملوں کی ساخت اور بات کو اسی انداز سے کہنے کی کوشش نہیں کرتے جیسی کہ اس زبان میں کی گئی تھی جس سے ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ اسی لئے اظہار میں الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے اور پڑھنے والا ترجموں سے جی چراتا ہے۔ ان باتوں کی مزید وضاحت کے لئے ضروری ہے کہ جدید اردو کی طبع زاد تحریروں اور ترجموں کو سامنے رکھ کر جملوں کی ساخت، لفظوں کے انتخاب و استعمال، خیال کے اظہار کے طریقوں، لہجوں کی تاثیر اور زبان کی تبدیلی کے عمل کا مطالعہ کیا جائے تاکہ جدید اردو نثر اور اس کے اسالیب کے مسائل واضح ہو سکیں۔ بہرحال یار زندہ صحبت باقی۔

(۱۹۶۱ء)

جدید اُردو افسانے کے رجحانات

خدا نے جس دن انسان کو پیدا کیا اور شیطان سے سجدہ کرنے کے لئے کہا اسی دن ایک افسانہ پیدا ہو گیا۔ شیطان نے جب انکار کیا تو اسی کے ساتھ "کشمکش" کا عمل اور تصور بھی وجود میں آ گیا۔ یہ کشمکش اس وقت اور نمایاں ہوئی جب شیطان نے ماں حوّا کو ورغلایا اور ماں حوّا نے وہ کام کیا جس کے لئے انہیں منع کیا گیا تھا۔ حوّا کی بیٹیاں بفضلِ تعالیٰ آج تک یہی کام کر رہی ہیں۔ شاید پہلا افسانہ وہ تھا جو ماں حوّا نے گندم کھانے کے بعد باوا آدم کو سنایا اور بتایا کہ کیسے ایک سانپ نے انہیں گندم کھانے پر آمادہ کیا اور وہ گندم سرِ عزیز کی قسم، کیسا مزیدار تھا۔ ماں حوّا اسے باوا آدم کے پاس لے کر آئیں اور غمزوں، عشووں اور اداؤں کے ساتھ کہا کہ وہ بھی اسے کھائیں۔ یہ انسان کا پہلا تجربہ تھا۔ اس کا نتیجہ جو کچھ ہوا وہ ہم سب کو معلوم ہے۔ اس دن سے لے کر آج تک اولادِ آدم جن نتائج تک پہنچی ہے انہیں ماں حوّا کی طرح بیان کر دیتی ہے اور اولادِ آدم کا یہ بیان افسانہ ہو جاتا ہے۔

زندگی واقعات اور کشمکش سے معمور ہے اور ان کا بیان افسانہ نگاری ہے۔ اسی لئے افسانہ انسانی فطرت اور اس کی زندگی کا اہم جزو ہے۔ ہر ملک، ہر قوم، ہر زبان میں کسی نہ کسی شکل میں یہ موجود ہے اور ہر شخص افسانے، کہانی میں گہری دلچسپی رکھتا ہے۔ گوتم بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی طرح ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں۔ فرق

یہ ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ کہانی کی شکل اور نوعیت بدلتی گئی ہے. قیاس کیا جا سکتا ہے کہ پہلے پہلے افسانے محض واقعات ہوں گے مگر بعد میں انسان اپنی مشکلات، اپنے مصائب اور مسائل کو دیکھ کر ان کہانیوں میں دل خوش کرنے والے خواب بھی دیکھنے لگا ہوگا اور اس طرح وہ "جو کچھ ہوا" کی منزل سے گزر کر "جو کچھ ہونا چاہئے" کی منزل تک آگیا۔ "جو کچھ ہونا چاہئے" کی خواہش نے مافوق الفطرت باتوں اور افراد کو جنم دیا۔ آگے چل کر بعد کے ادوار میں مذہب و اخلاق کے اثر نے ان کہانیوں میں تمثیل کا رنگ بھرا اور اس طرح انسان کا یہ فطری رجحان "فن" کے دائرے میں داخل ہوگیا۔ یہاں تک کہ وہ زمانہ آگیا جسے ہم "عقل کا دور" کہتے ہیں۔ اس دور میں اس بات پر زور دیا گیا کہ "حقیقت" افسانے سے زیادہ پر اثر اور دیرپا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ یہ رجحان پیدا ہوا کہ ایسے قصے بیان کئے جائیں جن میں حقیقت اور صرف حقیقت ہو۔ یہی رجحان ناول کی پیدائش کا سبب بنا۔ لفظ "ناول" کے لغوی معنی نئے کے ہیں یعنی ایسا نیا جو پرانے سے مختلف ہو۔ اس طرح ناول میں مافوق الفطرت یا تمثیلی افراد کے بجائے حقیقی افراد و واقعات کے قصے بیان کئے جانے لگے۔ انہیں قصوں کے اندر چھوٹے چھوٹے قصے بھی آجاتے تھے۔ یہ چھوٹے چھوٹے قصے مختصر افسانے کی ابتدائی شکلیں ہیں۔ چنانچہ مختصر افسانے کی اولین مثالیں کسی بڑے ناول سے لئے ہوئے وہ چھوٹے قصے ہیں جو ناول کے قصے سے الگ ہیں۔ اسی قسم کے قصے ہماری "داستانوں" میں بھی ملتے ہیں جن کا داستان کے مرکزی حصے سے بظاہر یا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہوتا اور اگر انہیں داستان سے الگ کر دیا جائے تو داستان کے مرکزی قصے پر کوئی خاص اثر بھی نہیں پڑتا۔ ان قصوں کو ہم افسانوں کی ذیل میں لاسکتے ہیں۔ یہی افسانے کی ابتدا ہے۔ سر والٹر اسکاٹ کے "ریڈ گانٹ لٹ" (RED GAUNTLET) میں ایک شخص 'ولی' ایک قصہ سناتا ہے۔ یہ قصہ انگریزی ادب میں مختصر افسانے کی ابتدائی مثال ہے۔

ایسے ہی چھوٹے چھوٹے قصوں کو دیکھ کر" ایڈگر ایلن پو" کو یہ خیال آیا کہ مختصر افسانے کو ایک الگ فن بنایا جا سکتا ہے۔ ایڈگر ایلن پو کے افسانوں کا مجموعہ اس اعتبار سے جدید افسانے کا پہلا مجموعہ ہے۔ اسی کے ساتھ یہ فن مقبول ہو گیا اور جلد ہی اس میں موپاساں اور چیخوف جیسے بڑے نام نظر آنے لگے۔ اب تو افسانہ ایک ایسی صنف ادب بن گیا ہے کہ شاید ہی کوئی مقبول یا نامقبول رسالہ ایسا ہو جس میں اسے اہمیت نہ دی جاتی ہو۔ ہمارے ہاں پریم چند نے اس صنفِ ادب کو اپنایا اور اپنی صلاحیتوں سے اسے ایسا مقبول بنایا کہ لکھنے والوں کی نئی نسل اسے لے اڑی اور اس منزل پر اسے پہنچا دیا جہاں آج یہ نظر آتی ہے۔ اگر شاعر حضرات برانہ مانیں تو میں بلا تامل یہ عرض کر سکتا ہوں کہ اس وقت افسانہ غزل سے بھی زیادہ مقبول صنفِ ادب ہے۔ اور اس کی وجہ یہی ہے کہ عام انسانوں کو دوسروں کے تجربات میں شامل ہونے اور دوسروں کی کہانیاں سننے کا شوق ازل سے ودیعت ہوا ہے۔ اس دلچسپی اور صنفِ ادب کی مقبولیت نے افسانے میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ آج اتنی قسم اور کتنے رنگ کے افسانے نظر آتے ہیں کہ اب ان کی درجہ بندی بھی ممکن نہیں رہی ہے لیکن اس تنوع اور رنگا رنگی کے باوجود اچھے افسانوں میں ایک بات مشترک اور ضرور نظر آتی ہے اور وہ ہے "اتحادِ اثر"۔ اتحاد اثر کے معنی ہیں کہ مختصر افسانے میں ایک ہی واقعہ ہو، ایک ہی کردار آئے قصے کا رخ اور موڑ بھی ایک ہی ہو۔

یہاں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ متعدد اچھے افسانے ایسے ہیں جن میں ایک کردار نہیں بلکہ بہت سے یا کئی کردار ملتے ہیں مثلاً غلام عباس کے افسانے "آنندی" میں، احمد علی کے افسانے "ہماری گلی" میں حسن عسکری کے افسانے "قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے" میں، احسن فاروقی کے "برقع والیاں" میں یا اسی طرح احمد ندیم قاسمی کے "دشمن ہیرا" میں سات آٹھ تاثرات بیان کئے گئے ہیں۔ عزیز احمد، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، ابوالفضل صدیقی، اشفاق احمد، قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں،

جمیلہ ہاشمی، جیلانی بانو، صادق حسین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، انتظار حسین، بانو قدسیہ، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ، دیوندر ستھیارتی، قاضی عبدالستار، شوکت صدیقی، واجدہ تبسم، رام لعل، جوگندر پال اور دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ایک ہی افسانے میں کردار اور تاثرات کی رنگا رنگی نظر آتی ہے۔ گورکی کے افسانے "چھبیس مرد اور ایک لڑکی" موپاساں کے افسانے "ان وی (UNE VIE) میں بھی یہی عمل دکھائی دیتا ہے لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ سارے کردار بنیادی طور پر ایک ہی کردار کا حصّہ ہوتے ہیں۔ گورکی کے افسانے میں چھبیس کے چھبیس مرد ایک لڑکی کی بدلتی زندگی کو دیکھنے کے سوا کچھ کر ہی نہیں رہے ہیں۔ نیتھل ہاتھورن کی کہانی "دتھری فولڈ ڈیسٹینی" میں ساری زندگی کا قصّہ آگیا ہے مگر قسمت کے وہی تین پہلو، جو شروع میں سامنے آتے ہیں، ہر جگہ ساری کہانی میں موجود رہتے ہیں اور مرکزی کردار ایک ہی رہتا ہے۔ غرض کہ اتحادِ اثر، ہمیشہ کی طرح، آج بھی مختصر افسانے کی بنیادی و مشترک خصوصیت ہے۔ چیخوف نے تو اتحادِ اثر کو اس درجہ اہمیت دی کہ اس کے افسانوں میں کردار اور قصّہ دونوں غائب ہوگئے اور صرف تاثر ہی تاثر باقی رہ گیا۔ اسی اثر کو ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اپنے فن میں استعمال کیا مثلاً کرشن چندر نے جتنے افسانے لکھے ان میں مخصوص تاثر کو ابھارنے کے لئے ایسے نقشے جمائے کہ آخر میں سرمایہ دار سے نفرت اور مزدور سے ہمدردی کا اثر قائم ہو۔

تاثر کا یہ سلسلہ جب اور آگے چلا تو پھر افسانے کو ہر قسم کے نفسیاتی اور سماجی نظریات کے تجربوں کا آلۂ کار بنایا گیا۔ یہ کام اردو افسانے میں بھی ہوا اور مغرب کے افسانے میں بھی۔ اسی رجحان کے ساتھ وہ لوگ سامنے آئے جو فرائڈ کی نفسیات کا سہارا لے کر اپنے افسانوں میں نفسیاتی الجھنوں کا تاثر پیش کرتے تھے۔ مثلاً انگریزی میں ڈی ایچ لارنس اور اردو میں منٹو، عصمت چغتائی اور ممتاز مفتی کے نام اس سلسلے میں

لئے جاسکتے ہیں. پھر اسی کے ساتھ "شعور کی رو" (STREAM OF CONSCIOUSNESS) والے افسانوں کا سلسلہ شروع ہوا. انگریزی ادب میں اس کی ممتاز نمائندہ ورجینیا وولف اور اردو میں محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور ڈاکٹر احسن فاروقی ہیں. عسکری کے افسانے "چائے کی پیالی" اور "حرامجادی" قرۃ العین حیدر کے افسانے "جلاوطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" اس کی اچھی مثالیں ہیں.

اردو افسانے نے ۵۰ سال کے عرصے میں بہت ترقی کی اور دیکھتے ہی دیکھتے بہت عرصے تک زندہ رہنے والے متعدد افسانے وجود میں آگئے لیکن ہمارے دور میں افسانے کو سب سے زیادہ نقصان دو چیزوں سے پہنچا. ایک تو اس بات سے کہ اچھے ادبی رسالے تیزی سے غائب ہو گئے اور دوسرا اس بات سے کہ ڈائجسٹوں نے پست مذاق کو اتنا عام کیا. سنسنی خیزی، جرائم، فراریت، بیمار جذباتیت، جھوٹی روحانیت، جاسوسی، فرضی واقعات کی کہانیاں اتنی کثرت سے چھاپیں اور لکھنے والوں کو ایسا معقول معاوضہ دیا کہ سنجیدہ اور اچھے افسانہ نگار بھی اسی قسم کی کہانیاں لکھنے لگے. ادھر اخباروں نے اپنی اشاعت بڑھانے اور ادبی رسالوں کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے خلا کو پُر کرنے کے لئے یہ کیا کہ وہ بھی ادب چھاپنے لگے. ظاہر ہے کہ وہ ادب جو اخباروں میں چھپتا ہے صحافت کی سطح سے بلند نہیں ہو سکتا. لکھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ اسے ایسی ہلکی پھلکی چلتی ہوئی سرسری چیز اخبار کے لئے لکھ کر دینی چاہیئے جو اخبار کے قاری کے لیے مناسب ہو اور جسے وہ چلتے پھرتے پڑھ سکے. اسی کے ساتھ امپوسٹر (IMPOSTER) اخباری ادیبوں کی ایک پلٹن تیار ہو گئی جو اخباروں کے کالم نویس بن کر داد لینے اور شہرت بٹورنے لگے. اب ادیب اور افسانہ نگار وہی لوگ رہ گئے جو باقاعدگی سے

اخباروں میں چھپتے ہیں اور دوسرے لکھنے والے پبلک کی نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ اس طرح ادب کے ابلاغ کے سارے ذرائع امپوسٹرز اور سوڈو انٹیلیکچوئل کے ہاتھ میں آگئے جو اخباری پالیسی کے مطابق وقت پڑنے پر کبھی "بائیں" بن گئے اور کبھی "دائیں"۔ ان سب چیزوں نے بحیثیت مجموعی ادب کو شدید نقصان پہنچایا اور ادبی مذاق کو پست سے پست کرنے میں بڑا کردار ادا کیا ہے۔ اور صاحبو! جب زوال آتا ہے تو پھر ادب اور صحافت میں، انتشار اور اتحاد میں، ترقی اور تنزل میں، دانش اور حماقت میں، انٹیلیکچوئل اور سوڈو انٹیلیکچوئل میں، اچھے اور برے میں، نیکی اور بدی میں، خود غرضی اور بے لوثی میں، نفرت اور محبت میں، تعصب اور فراخدلی میں، حب الوطنی اور غداری میں، علاقہ پرستی اور قوم پرستی میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا اور منفی قوتیں مثبت قوتوں پر حاوی آجاتی ہیں۔

بہر حال پریم چند کے بعد ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۶۵ء تک کے اردو افسانے پر نظر ڈالی جائے تو یہ تین رجحانات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔

(۱) افسانے میں نئے نئے تجربے کئے گئے۔ قصہ یا قصہ پن کو افسانے کے لئے ضروری نہیں سمجھا گیا اور اس بات پر زور دیا گیا کہ یہ جدید افسانہ ہے، داستان نہیں ہے۔ کہانی کو ایسا ہی ہونا چاہیئے کہ اس میں کہانی نہ ہو۔

(۲) افسانے میں واقعیت یا رئیلزم کو حد درجہ برتا گیا اور اس میں نظریات کو ہر چیز سے زیادہ اہمیت دی گئی کبھی اشتراکیت کے نظریے سے زندگی کو دیکھا اور پیش کیا اور کبھی نفسیاتی تحلیل اور خاص طور پر جنسی محرکات کے کرشموں کو رنگا رنگ طریقوں سے پیش کیا۔ وہ تصورات، جو جنسی نفسیات کے ماہرین نے پیش کئے تھے، انہیں افسانے کا مواد بنایا گیا اور اس بات کو بھلا دیا گیا کہ خود یہ تجربے زندگی سے قریب بھی تھے یا نہیں۔

(۴) افسانہ لکھنے میں سیدھے سادے افسانوی طریقے کے بجائے شعور کی رو، تاثراتی طریقے اور فلسفۂ وجودیت سے کام لیا گیا اور تکنیک کو خاص اہمیت دی گئی۔

پہلے رجحان سے یہ فائدہ ہوا کہ محض فرضی واقعات کی جگہ ایسی واقعیت نے لے لی جو علم پر مبنی تھی اور اسی لئے دعوتِ فکر دیتی تھی۔ تیسرے رجحان سے یہ فائدہ ہوا کہ بیان کے نئے طریقوں نے سیدھے اور سپاٹ بیانیہ انداز کے بجائے جدید معنی میں فن کو پیدا کیا۔ ان تینوں رجحانات نے اردو افسانے کو بہت آگے بڑھایا لیکن ۱۹۶۵ء کے بعد اردو افسانے میں جو رجحانات پائے جاتے ہیں ان کی درجہ بندی اس طرح کی جا سکتی ہے :-

(۱) اب ایسے افسانے لکھے جا رہے ہیں جن میں واقعیت کے بجائے جس کو اب تک افسانے کا طرۂ امتیاز سمجھا جاتا تھا، زیادہ تر زور ما فوق الفطرت، تخئیلی اور جذباتی عناصر پر ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور افسانے کو ملا کر ایک کیا جا رہا ہے۔

(۲) علامت کے ذریعے پرانی کہانیوں کو زندہ کیا جا رہا ہے اور پرانی کہانیوں کو نئے معنی دئے جا رہے ہیں۔ ایسے افسانوں میں ابہام، رومانیت، پراسراریت اور تکرار کے عمل سے افسانے اور شاعری کی سرحدیں ملتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ انتظار حسین کے علامتی افسانے "شہر افسوس"، "زرد کتا" اور "آخری آدمی" اسی ذیل میں آتے ہیں۔ انتظار حسین کی اشاریت تمثیلی نوعیت کی ہے جن میں پرانے قصوں کو نئے معنی دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ "آخری آدمی" میں اساطیری علامتوں کو دورِ حاضر کے اخلاقی زوال کی داستان بیان کرنے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ "شہر افسوس" میں بھی داخلی عمل یہی ہے۔ شہر افسوس کی کہانی کے کردار ایک دوسرے پر ہر دم شک کرتے اور خود کو معصوم سمجھتے ہوئے لوگ اسی اخلاقی زوال کا اظہار کرتے ہیں۔ انور سجاد نے اپنے مجموعے "استعارے" میں بھی پرانی علامتوں کو نئے معنی میں استعمال کیا ہے۔

مثلاً سنڈریلا اور پرومیتھیَس تو یورپ کے ادب کی جانی پہچانی علامتیں ہیں۔ سنڈریلا عورت کی جنسی خواہش کی اور پرومیتھیَس فنکار کی انقلابی قوتوں کی۔ اسی طرح بعض نئی علامات بھی استعمال کی ہیں اور ان میں واقعاتی رنگ بھی ہے۔ انور سجاد نے انہیں اپنے دور سے ملانے کی بھی کوشش کی ہے۔ ان علامتی افسانوں میں ایک بات تو یہ مشترک ہے کہ ان میں شاعری اور افسانے کو تخیل کی سطح پر ایک دوسرے سے ملانے کی کوشش کی گئی ہے۔ انتظار حسین نے اپنے علامتی افسانوں میں غزل کے مزاج کو اور انور سجاد نے شاعری اور مصوری کے مزاج کو تخیل کی سطح پر افسانے میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اظہار تکنیک اور کہانی کو جاکر پیش کرنے کی قوت کے اعتبار سے انتظار حسین نہ صرف علامتی افسانے کے پیش رو ہیں بلکہ انور سجاد سے زیادہ پُراثر ہیں۔

(۳) ایسے افسانے کثرت سے لکھے جا رہے ہیں جن میں سماج کے زخموں کو چیر کر مرہم لگائے بغیر یونہی چھوڑ دیا جاتا ہے اور اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ آخر زندگی کا حاصل موت ہے۔ ایسے افسانوں کے ذریعے فن انتشار پیدا کر رہا ہے اور منفی قوتوں کو ابھار رہا ہے۔ ادب کا وہ دائمی معیار کہ ادب کا اثر تزکیاتی (کیتھارسس) ہوتا ہے ان افسانوں میں نظر نہیں آتا۔ تزکیاتی اثر ادب کا مثبت رجحان ہے۔ ادب میں کیتھارسس کے عمل سے ارسطو کی مراد یہ تھی کہ ٹریجڈی موت اور دہشت کے منظر ہی پیش نہ کرے بلکہ انسان کو ان سے بالاتر محسوس کرنے کی صلاحیت بھی عطا کرے چنانچہ ٹریجڈی موت کا مظاہرہ ہی نہیں بلکہ زندگی کو موت سے بالاتر اور فاتح کی حیثیت سے پیش کرتی ہے۔

(۴) ایک قسم کے افسانے وہ ہیں جو واقعیت سے تو نہیں ہٹے مگر اس واقعیت پر جذباتیت اس درجہ غالب ہوتی ہے کہ یہ افسانے وقتی اور عارضی سنسنی سی پیدا کر کے رہ جاتے ہیں اور جس کا اثر پڑھنے والے پر منفی ہوتا ہے۔ اس رجحان میں صرف کلبیت ہی نہیں ہے بلکہ بزدلی اور زندگی سے فرار کا پتا چلتا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں تاثر سے

رنگ بھرا جاتا ہے اور غم کی دلدل میں دھنس کر لذت حاصل کی جاتی ہے۔

(۵) ایک قسم کے افسانے وہ ہیں جنہیں ہم تجریدی افسانہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ افسانے علامتی افسانے سے آگے بڑھ کر تجریدی مصوری کی تکنیک کو افسانے میں استعمال کرتے ہیں۔ اب تک جتنے افسانے میری نظر سے گزرے ہیں ان میں بے معنویت کے گہرے ابہام کا انتشار موجود ہے اور "وحدت تاثر" کی جگہ "انتشارِ تاثر" کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں علامتیں ٹوٹی ہوئی نظر آئیں گی۔ شاعری کو افسانے سے ملانے کا عمل بھی نظر آئے گا اور واقعات کے بیان میں فوق الفطرت ماورائی عناصر غالب ہوں گے اور ایسا معلوم ہوگا جیسے مکان کی چھت گر گئی ہے۔ اس نوع کے افسانوں میں بیمار رومانیت کا ایسا ابہام نظر آتا ہے جن میں حقیقی دنیا کا عکس یا اس کی روح کا دُور دُور پتا نہیں چلتا۔

(۶) ایک اور قسم کے افسانے وہ ہیں جن میں لمحوں کی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔ ان میں نہ کوئی ہیئت ہے اور تجربہ بھی خام اور ادھورا ہے۔ امریکی افسانہ نگار ولیم سرویان نے بھی ایک طرح سے ایک لمحے کے افسانے لکھے ہیں لیکن ان میں افسانے کا بنیادی فن یعنی وحدتِ تاثر موجود ہے۔ لمحہ کے افسانوں میں تذبذب اور پریشانی و کرب کی سنسنی تو موجود ہے لیکن ان افسانوں کے گنبدِ بے در سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ یہاں اس ذہنی کیفیت کا پتا چلتا ہے جسے ژاں پال سارتر "جہنم" سے تعبیر کرتا ہے۔ سارتر کے افسانوں میں اس کیفیت کو ہمت اور احساسِ ذمہ داری سے توڑنے کی تلقین بھی ملتی ہے لیکن لمحے کے افسانے لکھنے والے، پڑھنے والوں کو ہلکان کرنا چاہتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار اخلاقی طور پر بزدل اور نفسیاتی طور پر مذبذب ہے۔ ان افسانوں کو پڑھ کر انسان تھک جاتا ہے اور زندگی کے مثبت پہلوؤں سے نظریں چرانے لگتا ہے۔ وجودیت میں تذبذب اور کرب (ANGUISH AND DISGUST) ضرور موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ انتخاب

(CHOICE) بھی موجود ہے۔ سارتر کے ہیرو اس انتخاب (CHOICE)
تک ضرور پہنچتے ہیں۔

(۷) ایک قسم افسانوں کی وہ ہے جن میں چٹکلوں پر افسانہ لکھا جاتا ہے۔ یہ افسانہ تو چند سطروں میں ختم ہو جاتا ہے یا پھر ایک آدھ صفحے میں بیان کر دیا جاتا ہے لیکن ان میں کسی ہلکے یا گہرے تجربے کا پتا نہیں چلتا جوگندر پال نے اس قسم کے افسانے لکھے تھے لیکن اگر افسانے میں زندگی کا تجربہ شامل نہ ہو تو وہ پڑھنے والے کی زندگی میں کیسے شامل ہو سکتا ہے؟ یہ رجحان دیکھتے ہی دیکھتے مر گیا۔

افسانے کے ان سب جدید رجحانات کو دیکھ کر ہمیں اردو افسانے سے مایوس ہو جانا چاہیئے تھا لیکن اس کوڑے میں کچھ ایسے پھول بھی کھلے ہیں جن میں رنگ و بو اور ہئیت کے مخصوص توازن کا شدّت سے احساس ہوتا ہے۔ ان میں تجربہ پہلی اور بنیادی شرط ہے۔ قصّے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکا ہے۔ مختلف نظریات بھی حسب ضرورت استعمال میں آ رہے ہیں۔ ان کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانے میں اب تک جو تجربات ہوئے ہیں، ان کو ایک نئی مرکزیت حاصل ہو رہی ہے اور میرا خیال ہے کہ اب اردو افسانے کے ایک نئے دور کے آغاز میں بہت دیر نہیں ہے۔

یہاں میں نے آپ کے سامنے صرف چند نمایاں رجحانات کا ذکر کیا ہے۔ ان میں چند رجحانات کا اور اضافہ بھی کیا جا سکتا ہے اور افسانہ نگاروں کے افسانوں کے حوالے سے ان رجحانات کی مثالیں دے کر ان کی وضاحت کی جا سکتی ہے لیکن یہ کام پھر سہی۔

(۱۹۷۱ء)

جدید علامتی افسانہ۔ ایک منفی رُجحان

مجھ سے کہا گیا ہے کہ میں جدید علامتی افسانے کے بارے میں اختصار کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کروں۔ جب اظہار کے لیے میں نے قلم اُٹھایا تو سب سے پہلے یہ بات سامنے آئی کہ ہم آج مغرب کی مضبوط گرفت میں ہیں اور ذہنی و نفسیاتی طور پر ایک گہرے احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں۔ یہ صورت حال کم و بیش ساری تیسری دنیا کے معاشروں میں موجود ہے۔ مغرب ہماری منزل بھی ہے اور فلاح و نجات کا وسیلہ بھی سُرخی پاؤڈر سے لے کر ہوائی جہاز تک، نئے نئے فیشن سے لے کر اظہار تک ہم سب مغرب سے درآمد کر رہے ہیں۔ معاشیات، سماجیات، تعلیمات اور زندگی کے سارے دوسرے نظاموں کے ساتھ ہمارے ادبی و فکری رجحانات و میلانات بھی صرف اور صرف مغرب سے آرہے ہیں۔ یہ عمل، جو سو سال پہلے شروع ہوا تھا، اب اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ ہماری ساری جدید اصنافِ ادب خواہ وہ مختصر افسانہ، ناولٹ یا ناول ہو۔ رپورتاژ، جدید نظم، نثری نظم اور آزاد شاعری ہو۔ تنقید، فلسفہ و فکر ہو۔ سب کے سب مغرب سے آئے ہیں۔ اسی طرح ساری جدید ادبی و فکری تحریکیں خواہ وہ سماجی حقیقت نگاری، فطرت نگاری، تاثریت، اظہاریت ہو یا سرریئلزم، وجودیت، لایعنیت، جدلیاتی مادیت ہو، اشتراکیت و سرمایہ داری ہو، جدیدیت، شعور کی رو یا علامت نگاری ہو۔ کونکریٹ پوئٹری، لسانی تشکیلات، ساختیات یا

اسلوبیات ہو، سب مغرب سے آکر ہمارے ادب کے وجود کا حصہ بنی ہیں یا بن رہی ہیں۔ ہمارا پیر و مرشد مغرب میں بیٹھا ہے اور مرید سارے مشرق اور تیسری دنیا کے ممالک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ہم جو کچھ تخلیق کر رہے ہیں اس پر مغرب کی اتنی گہری چھاپ ہے کہ ہمارے تخلیقی رد یئے مغرب کا چربہ بن کر رہ گئے ہیں۔ وہ لوگ جو احمقوں کی جنت میں بیٹھے یہ سمجھ رہے ہیں کہ مغرب مر رہا ہے یا اپنے انجام کو پہنچ چکا ہے، بھول رہے ہیں کہ مغرب مر نہیں رہا ہے بلکہ پھیل رہا ہے اور ساری دنیا کے معاشروں کو تیزی سے بدل کر از سرِ نو اپنی صورت پر پیدا کر رہا ہے۔ ہم سب شعوری یا غیر شعوری طور پر اسی میں لگے ہوئے یہی کام کر رہے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اسلام کے نئے رجحانات بھی اب مغرب ہی سے آ رہے ہیں۔ ہمارے علامہ اقبال نے بھی اسی کام کو آگے بڑھایا تھا۔ ان کے "خطبات" اس کے گواہ اور ہمارے سامنے ہیں۔ مابعد الطبیعاتی معاشرہ، اور روایت کا مسئلہ بھی ہم تک مغرب ہی سے پہنچا ہے۔ مرید یہاں ہیں اور مرشد مغرب میں ہیں۔ اس صورت حال کو، ہر مسئلہ پر غور کرنے سے پہلے، ہمیں اچھی طرح سمجھ لینا چاہیئے۔ جدید علامتی افسانے کا رجحان یا فیشن بھی ہمارے ادب میں مغرب ہی سے آیا ہے۔

اس بات سے کسی کو اختلاف نہیں ہو سکتا کہ ترقی پسند تحریک (جو مغرب سے آئی تھی اور آزادی کی جد و جہد کے ساتھ مل کر مقبول ہوئی تھی) کے زیر اثر اردو افسانے نے غیر معمولی ترقی کی اور بیس بائیس سال کے عرصے میں کم و بیش تمام رجحانات، تحریکات اور ہیئت و تکنیک کو جذب کر کے ایک ایسی صورت اختیار کر لی کہ ہم اپنے افسانے کو دنیا کی دوسری زبانوں کے افسانے کے سامنے فخر سے رکھ سکتے تھے۔ ترقی پسند تحریک کا زور "سماجی حقیقت نگاری" پر تھا اور اس نے سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری وغیرہ کی خیالی رومانیت پسندی کو رد کر کے اردو افسانے کو نیا رُخ دیا تھا۔ اس بیس بائیس سال کے عرصے میں ہمارے افسانے نے تخلیقی سطح پر

سماجی حقیقت نگاری کے تمام امکانات کو اپنے اندر سمیٹ لیا تھا۔ یہی وہ لمحہ تھا جب نئی نسل نے محسوس کیا کہ وہ اب خود کو صرف "دُہرانے" کا کام کرسکتی ہے۔ اس دائرے میں آگے بڑھنے اور نئے امکانات کی تلاش کے راستے اب بند ہیں۔ اسی شعور کے ساتھ ردِ عمل کے لیے ساز گار فضا تیار ہوگئی۔ اسی اثنا میں ہمارے ہاں ایک غیر معمولی واقعہ پیش آیا یعنی ملک کی سول حکومت ختم کردی گئی اور مارشل لاء نافذ کر دیا گیا۔ یہ واقعہ اکتوبر ۱۹۵۸ء کا ہے۔ اس کے چند ماہ بعد ایوب خان صدر پاکستان بن گئے اور تقریباً دس سال تک اپنے نئے آئین کے ساتھ حکومت کرتے رہے۔ اظہار کی آزادی' جو حقیقی جمہوریت کی اوّلین شرط ہے۔ ہمارے معاشرے میں مفقود ہوگئی۔ یہی وہ صورتِ حال تھی کہ نئی نسل کے افسانہ نگاروں کو حقیقت پسند افسانے کے خلاف ردِ عمل کے اظہار کا موقع ہاتھ آیا۔ اس ردِ عمل نے دو صورتیں اختیار کیں۔ ایک یہ کہ حقیقت پسندی کے بجائے علامت نگاری کو پیرایۂ اظہار بنایا اور دوسرے معاشرے کے مسائل کے اظہار کے بجائے ذات کے عرفان اور اس کے اظہار کو موضوع بنایا۔ اُردو افسانے میں اس ردِ عمل کا اظہار ۱۹۶۱ء کے قریب شروع ہوا اور پھر رفتہ رفتہ پھیلتا بڑھتا چلا گیا۔ یہی ذات کا عرفان آج، جدید افسانے کا بھوت بن گیا ہے جس نے اُردو افسانے کو ایک ایسی دلدل میں پھنسا دیا ہے کہ نئی نسل کے افسانہ نگاروں کو اس سے باہر نکلنے کی فوری کوئی تدبیر کرنی چاہیئے۔ آج اردو کا ہر افسانہ نگار اسی طلسم میں گرفتار ہے اور خود کو اسی طرح دہرا رہا ہے جس طرح ۱۹۵۹ء کے قریب کی نسل سماجی حقیقت پسندی کو اختیار کر کے خود کو دہرا رہی تھی۔ آج کے افسانے کو پڑھیئے تو اس میں شدید بدہضمی سے پیدا ہونے والی کھٹی ڈکاروں کی بُو دل و دماغ کو جلائے دیتی ہے اور افسانہ مجذوب کی بڑ بن کر رہ گیا ہے۔

علامت اُردو غزل میں بھی موجود ہے لیکن یہاں علامت معمّا یا دلدل نہیں

بنتی بلکہ اس سے معنی کی کئی تہیں پیدا ہوتی ہیں۔ جدید علامتی افسانے میں علامت بالکل ذاتی نوعیت کی حامل ہے۔ ادھ کچری اور بے معنی۔ اسی وجہ سے جدید علامتی افسانے سے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہا۔ مجھ سے کئی اہم اور بڑے افسانہ نگاروں نے کہا کہ آج کا افسانہ بار بار پڑھنے کے باوجود بھی ہم سے ابلاغ نہیں کرتا۔ گویا آج کا علامتی افسانہ ان رازدانِ درونِ میخانہ سے بھی ابلاغ نہیں کر رہا ہے جنھوں نے خود اُردو ادب کو اپنی کہانیوں سے مالا مال کیا ہے۔ علامت، جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے کہ ہرا یرا غیرا نتھو خیرا اسے فنی سطح پر کامیابی سے استعمال کرلے اور جو کچھ وہ محسوس کر رہا ہے یا دیکھ رہا ہے، اسے اپنے پڑھنے والوں کو بھی محسوس کرادے اور دکھادے۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ پانچ سات سال سے ہمارے افسانے کا فطری ارتقاء رک گیا ہے۔ نئی نسل کے ذہین نوجوان علامت نگاری کے گرداب میں پھنسے ہوئے، اپنی خداداد تخلیقی صلاحیتوں کو ضائع کر رہے ہیں" نیا دور" میں اشاعت کے لئے متعدد افسانہ نگار اپنی ایسی کہانیاں بھیجتے ہیں، جن کو وہ تخلیقی شاہکار سمجھتے ہیں، لیکن جن کا نہ کوئی سر پیر ہوتا ہے اور نہ وہ ابلاغ کرتی ہیں۔ پہیلیاں آپ نے بھی بوجھی ہیں اور میں نے بھی۔ معمے آپ نے بھی حل کیے ہیں اور میں نے بھی، لیکن یہاں نہ معما ہے نہ پہیلیاں۔ اسی لیے بوجھیں تو کیا اور حل کریں تو کیا ؟۔ اگر عرفانِ ذات کا اظہار یہ ہے کہ صرف مردہ یا کچے بچوں کو جنم دیا جائے تو پھر یہ عمل نسل کشی کا عمل ہے۔

آج کے علامتی افسانے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ :

(۱) جدید افسانہ نگار ذہنی و تخلیقی سطح پر بے سمتی کا شکار ہے۔ اس نے اپنا راستہ گم کر دیا ہے۔ اسے یہ معلوم نہیں کہ اسے کہاں جانا ہے اور کس راستے سے جانا ہے ؟ معلوم ہوتا ہے کہ علامت کو محض فیشن کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے جس

(۲) یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے جدید افسانہ نگار کے پاس نہ کوئی موضوع ہے اور نہ اسے حقیقی مسائل کا شعور ہے۔ صرف احساسِ محرومی اور شکست خوردگی کو وہ عرفانِ ذات سمجھ کر پتنگ اُڑانے میں لگا ہوا ہے، حالانکہ ہوا کا رُخ بدل گیا ہے اور پتنگ اس سمت میں نہیں اُڑ سکتی جس سمت میں وہ اسے اُڑانے کی کوشش کر رہا ہے۔

(۳) علامتی افسانہ نگار کو "ابلاغ" کا بھی شعور نہیں ہے۔ اسے یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ وہ کس کے لیے لکھ رہا ہے اور کیوں لکھ رہا ہے۔ اس نے جملوں کی بے ربطی اور پڑھنے والوں کو ذہنی جھٹکے دینے کا تجربہ تو ضرور کیا ہے لیکن جسے نہ تو نئی لسانی تشکیل کہا جا سکتا ہے اور نہ اس "تخلیقی" عمل سے زبان و بیان آگے بڑھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ اظہار کا پودا کچی کلیوں کے ساتھ، سوکھ گیا ہے۔ اکثر افسانوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کو وہ زبان بھی اچھی طرح نہیں آتی جس میں وہ افسانہ لکھ رہا ہے۔ سچے اظہار کے علاوہ بے ضرورت انگریزی الفاظ اور انگریزی جملوں کے "بے فہم" ترجموں نے اظہار کو بدصورت، بھونڈا اور بے جان بنا دیا ہے۔

(۴) یہاں میں افسانہ نگاروں کی اس پرانی نسل کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جس نے بعض اچھے علامتی افسانے لکھے ہیں بلکہ آج کی اس نسل کا ذکر کر رہا ہوں جو گھٹی گھٹی بے جان تحریروں میں علامت نگاری کے مُردہ بچے کو، بندریا کی طرح سینے سے چمٹائے ہوئے ہے۔ میں یہاں جس بات پر زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ علامت نگاری بہت ہو چکی۔ اسے جو کچھ کرنا تھا وہ اس نے کر دیا۔ اب یہ ایک منفی رجحان بن گیا ہے۔ اس کے خلاف ردِّ عمل اب ناگزیر ہے۔ نئی نسل کو اس سے جلد جان چھڑا کر اپنا تخلیقی راستہ تلاش کرنا چاہیے۔

(۵) ویسے تو ہرمن میلول کی "موبی ڈک" بھی علامت ہے اور فرانز کافکا

تو جدید علامتی افسانے کا باوا آدم ہے (یہ بات یاد رہے کہ ہمارے ہاں ہر رجحان مغرب سے آرہا ہے) لیکن آپ کافکا کو پڑھیئے تو تین باتیں محسوس ہوں گی۔ ایک یہ کہ اس میں گہری قوتِ مشاہدہ ہے جو "حقیقت نگار" افسانہ نگار کے پاس ہوتی ہے۔ دوسرے اس میں وہ تخیّل ہے، جو شاعر کے پاس ہوتا ہے اور تیسرے وہ قوت بھی ہے کہ وہ اس "حقیقت" کو "علامت" میں چھپا کر اس طور پر سامنے لاتا ہے کہ خود اس "حقیقت" کی معنویت، اپنی تہ داری کے ساتھ، اُبھر کر سامنے آجاتی ہے۔ علامت حقیقت کو اُجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ آج جب ہم اپنی زبان میں کہانیاں پڑھتے ہیں تو واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا افسانہ نگار "حقیقت" سے ناآشنا ہے اور اسی لیے وہ حقیقت کو علامت کے ذریعے پیش کرنے کے بجائے علامت کے ذریعے حقیقت کو دیکھنے کا عمل کر رہا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی عمل ہے جیسے ایک شخص جسے نہ ڈرائنگ آتی ہو، جس کے پاس کوئی موضوع یا حقیقت کا شعور بھی نہ ہو اور جسے رنگ و خطوط کا سلیقہ بھی نہ ہو اور وہ تجریدی مصوّری سے اپنے کام کا آغاز کرے۔ فکشن کسی سمت میں سفر کرے "حقیقت" سے آنکھیں نہیں چرا سکتا۔ یہ بات یاد رہے کہ "علامت" کو "حقیقت" پر فوقیت حاصل نہیں ہے۔

(۶) نیا افسانہ پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کا اپنی روایت سے بھی کوئی گہرا تخلیقی رشتہ نہیں ہے۔ نہ فکر کی سطح پر اور نہ اظہار کی سطح پر، اور نہ اس کے پاس کوئی گہرا تجربہ ہے جس کو وہ بیان کرنا چاہتا ہے۔ وہ نہ صرف انتشار کا شکار ہے بلکہ انتشار میں مرکزیت حاصل کرنے میں بھی ناکام ہو گیا ہے۔ اسی لیے اس وقت علامتی افسانہ انتشار کا افسانہ ہے جو تخلیقی سطح پر صرف انتشار کو پھیلا رہا ہے اور انتشار تخلیقی سطح پر یقیناً منفی رجحان ہے۔ اس میں وہ افسانہ نگار

بھی شامل ہیں جو پاکستان میں لکھ رہے ہیں اور وہ بھی جو ہندوستان میں لکھ رہے ہیں۔

(۷) تجربے کی اپنی اہمیت ہے لیکن بڑا حقیقی ادبی "تجربہ" وہ ہے جو تجربے سے گزرکر "تخلیق" بن جائے۔ کیا آج کی علامتی کہانیوں میں سے کسی ایک کہانی کا نام لیا جاسکتا ہے جسے ہم بڑا ادبی تجربہ بھی کہہ سکیں اور تخلیق بھی؟ اس میں وہ چند افسانہ نگار شامل نہیں ہیں جن کا تعلق ۱۹۶۰ء یا اس کے فوراً بعد کی نسل سے ہے اور جنہوں نے اردو ادب کو چند اچھی کہانیاں دی ہیں لیکن جو آج خود کو دُہرانے میں مصروف ہیں۔ یہ نسل اپنا کام کر چکی لیکن آج کی نسل کو ابھی اپنا کام کرنا ہے۔ ہمیں ان کی ہی فکر کرنی چاہیئے اور وہی میرے مخاطب ہیں۔ آیئے اس مسئلے پر ٹھنڈے دل سے غور کریں۔

(ستمبر ۱۹۸۲ء)

جدید شاعر

یہ سوال کہ جدید شاعر کون ہے یا جدید شاعر کسے کہہ سکتے ہیں۔ ایک بنیادی سوال ہے۔
اس سلسلے میں مَیں کوئی لمبی چوڑی بات کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا ہیں تو خود ادب کا ایک ادنیٰ
طالب علم ہوں اور میرے لئے جدید بلکہ جدید ترین تخلیقات بھی ویسی ہی اہم ہیں جیسی قدیم ادب
یا عظیم شاعروں اور ادیبوں کی تحریریں۔ پھر ادب اپنی زبان کا ہو یا مغرب کی زبانوں کا کسی علاقائی
زبان کا ہو یا دُور دیس میں بولی جانے والی کسی زبان کا مجھے اس لئے محبوب ہے کہ میں ایک مقام
پر رہتے ہوئے دُور دیس میں رہنے والے عظیم انسانوں کی روح سے آشنا ہو جاتا ہوں اور یوں
معلوم ہوتا ہے کہ ذہن کے دریچے کھُل گئے ہیں اور روح پرور ہوا کے خوشگوار ٹھنڈے جھونکے
احساسِ زیست کو تازہ دم کر رہے ہیں۔ ایک طالب علم کی حیثیت سے مجھے یہ معلوم ہے کہ کسی
زبان کا ادب، بغیر دوسری زبانوں کے ادبیات کے اثرات کو اپنے اندر جذب کئے، کبھی
آگے نہیں بڑھتا اور یہی وہ نکتہ ہے جسے ہمارے لکھنے والوں کو اپنی گرہ میں باندھ لینا چاہیئے۔
ہر لکھنے والے کو چاہیئے کہ وہ مسلسل مطالعہ و ریاضی کے ذریعے، دنیا بھر میں سفر کر کے اپنے تخلیقی
کنویں کو تالاب میں، تالاب کو جھیل میں اور جھیل کو سمندر میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔
مجھے یاد آیا کہ "جدید" جرمن شاعر رلکے نے کہا تھا کہ شاعری صرف احساسات کا نام
نہیں ہے بلکہ شاعری تو تجربے کا نام ہے اور اسی لئے ایک شعر کہنے کے لئے ضروری ہے کہ شاعر
بہت سے شہروں، انسانوں اور چیزوں سے واقف ہو۔ وہ جانوروں کی عادات، پرندوں

کی پرواز، نوزائیدہ بچے کے ننھے ننھے غنچوں کے چٹک کر پھول بن جانے کی حرکات سے بھی واقف ہو۔ اس میں یہ صلاحیت بھی ہو کہ وہ اپنی قوتِ متخیلہ کے ذریعے ان جانے علاقوں، غیر متوقع مقابلوں، آنے والی جدائیوں، بچپن کے دھندلے دھندلے نقوش اور بچپن کی بیماریوں کو بھی دیکھ سکے۔ وہ اُس سویرے سے بھی واقف ہو جو ساحلِ سمندر اور خود سمندر پر آیا ہے اور مسافرت کی ان راتوں سے بھی جو ستاروں کے ساتھ گزری ہیں۔ شاعر کے لئے صرف انہیں چیزوں سے واقف ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اُن محبت بھری راتوں کی یادوں کا تصور بھی ضروری ہے جن میں سے ہر رات ایک دوسرے سے مختلف تھی۔ دردِ زہ میں مبتلا عورتوں کی چیخیں اور وضع حمل کے بعد پُر سکون حالت میں الگ تھلگ پڑی ہوئی عورتیں، دم توڑتے ہوئے لوگوں کی حالت کا احساس ــــ یہ بھی ضروری ہے۔ شاعر کو خود مُردے کے پاس بھی اُس کے کھلے ہوئے دریچوں والے کمرے میں، جہاں رُک رُک کر دور کی آوازیں آ رہی ہوں، موجود ہونا چاہئے۔ اور صرف یادوں کا ہونا ہی کافی نہیں ہے بلکہ جب یہ کافی ہو جائیں تو انھیں بھول جانے کی بھی صلاحیت ہونی چاہیئے اور اُس میں اتنا صبر بھی ہونا چاہئے کہ وہ اُن کے پھر سے لوٹ آنے کا انتظار بھی کر سکے۔ کیونکہ دراصل یہ یادیں ہی تو ہیں جن کی ساری اہمیت ہے۔ اور جب یہ خون بن کر سرائیت کر جائیں، ہماری نظر اور اشارہ بن جائیں، جب اُن میں اور ہم میں کوئی تمیز نہ رہے۔ اُس وقت اور صرف اُس وقت یہ ممکن ہے کہ کسی اچھوتے وقت میں ایک نظم کا پہلا لفظ ان تجربات کے درمیان سے اُبھرے اور پھر مکمل ہو کر فضا میں پھیل جائے۔

رلکے نے جس طرح شاعر کے تخلیقی عمل کو تجربے کی دُنیا پر پھیلایا ہے وہ جدید دور کی بڑی شاعری کا تخلیقی عمل رہا ہے۔ وہ جدید دور جس پر بڑے بڑے صنعتی شہر چھائے ہوئے ہیں، جہاں شاعرانہ تجربہ پیچیدہ و تہ دار ہو گیا ہے اور اسی وجہ سے جدید شاعر کا تخلیقی عمل بھی پیچیدہ ہو گیا ہے اور اسی لئے جدید شاعر مشکل شاعر ہے۔ جدید شاعر

کو عام بول چال کی زبان کے لفظوں سے بڑے شہروں کے پیچیدہ تجربوں کو سمیٹنے کی مشکلات سے گزرنا پڑتا ہے۔ جدید شاعر بڑے صنعتی شہروں کی پیچ در پیچ زندگی کے ان تجربوں کو سمیٹتا ہے جن سے اسلاف شعرا کو واسطہ ہی نہیں پڑا تھا۔ کلکتہ شہر کا جو اثر غالبؔ کی شاعری پڑا تھا وہ اہلِ ادب کے لئے کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے اور اسی لئے غالب ہمارا پہلا "جدید شاعر" ہے۔ وہ شاعر، جو جدید صنعتی شہر کی زندگی سے پیدا ہونے والے تجربات کا اظہار کرتا ہے، جدید شاعر ہے۔ واضح رہے کہ میں یہاں لفظ 'جدید' نیا یا نوجوان شاعر کے لئے استعمال نہیں کر رہا ہوں۔ جدید شاعر وہ ہے۔ میں اپنی بات ایک بار اور دہرا دوں، جو صنعتی شہر کی پیچ در پیچ زندگی سے پیدا ہونے والے تجربات کو اپنی شاعری کا موضوع بناتا ہے۔ جدید شہر، اپنی ساری آلودگیوں اور خرابیوں کے باوجود، ہمارے دور کی ایک زندہ حقیقت ہے۔ جدید شاعر، جدید شہر کے حوالے سے، خدا، کائنات، انسان اور زندگی کے رشتوں کو نئے سرے سے دریافت کرتا ہے یہی جدیدیت ہے اور اسی کا اظہار جدید شاعر کرتا ہے۔

اب جدید شاعر کی بات چلی ہے تو یہ اور بتا تا چلوں کہ جدید شاعر رومانی شاعر نہیں ہے۔ وہ زندگی سے فرار اختیار کر کے خوابوں کی دنیا میں پناہ نہیں لیتا بلکہ وہ زندگی کو بیک وقت اس کی ساری بیماریوں، تعفّن، منفی اور مثبت پہلوؤں کے ساتھ قبول کرتا ہے۔ وہ نہ صرف بڑے شہر کو، جو ایک حقیقت ہے، قبول کرتا ہے بلکہ اس کے احساس، طرزِ فکر، جذبے اور رویّوں کی تشکیل نو بھی کرتا ہے۔ وہ یہ اس لئے نہیں کرتا کہ اُسے اُن چیزوں سے محبت ہے جن سے بڑا شہر عبارت ہے بلکہ اس لئے کہ وہ محبت کی ضرورت سے بھی بلند ہو چکا ہے۔

ایک بات اور۔ جدید شاعر کے لئے احساسِ مرگ احساسِ زیست کا حصّہ ہے لیکن یہ احساسِ مرگ 'ہمیں تو موت ہی آئی شباب کے بدلے' والا احساس نہیں ہے بلکہ جیسا کہ

رائنر ماریا رلکے نے کہا ہے، ' موت تو زندگی کے تانے بانے میں بُنی ہوئی ہے۔ انسان اپنے اندر موت کو لمحہ بہ لمحہ برداشت کرتا رہتا ہے۔ موت وہ جرثومہ ہے جو پیدائش سے زندگی کے باطن میں موجود ہے۔ یہ موت جدید صنعتی شہروں اور اسپتالوں کے سلتے میں کبھی نہ پکنے والے کچے کڑوے پھل کی طرح نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے ہم سب اُس عورت کی طرح ہیں کہ جب زچگی کا وقت آتا ہے تو وہ ایک کچے، بے جان بچے کو جنم دیتی ہے۔ ایک موت وہ ہے جو ان لوگوں کا مقدر ہے جو جانوروں کی طرح مرجاتے ہیں لیکن اصل موت یا بڑی موت وہ ہے جو ان لوگوں کا مقدر ہے جو شعوری طور پر اپنی زندگی کو پختہ تر کرتے ہیں اور پکے ہوئے میٹھے پھلوں کے ساتھ انجام کو پہنچتے ہیں۔ زندگی کا مقصد یا مقدر موت ہے اور موت کی طرف جاتے ہوئے انسان کو اس پکتے ہوئے پھل کی طرح ہونا چاہیئے جو زندگی کے سورج کی روشنی وحرارت میں پک کر میٹھا ہوگیا ہے۔ موت ایک اٹل حقیقت ہے اور انسان تخلیقی عمل سے فانی زندگی کو لافانی بنا سکتا ہے۔ موت زندگی کو اعلیٰ سطح پر گزارنے کی محرّک ہے اور انسان اپنے تخلیقی عمل ہی سے موت کو زندگی میں تبدیل کر سکتا ہے۔ جدید شہر بھی اسی تخلیقی عمل سے زندہ ہیں۔ یہی تخلیقی عمل شہروں کی تشکیلِ نو کرتا ہے اور اسی عمل سے معمولی سی تنگ جھونپڑی میں رہنے والے انسان کی سوچ کائنات پر پھیل جاتی ہے اور زندگی موت پر حاوی آجاتی ہے۔ جدید شاعر موت اور زندگی کے اس گہرے شعور اور ان تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ یہی وہ پیمانے ہیں جن سے ہمیں "جدید" شاعری کو ناپنا چاہیئے۔

(۱۹۶۹ء)

طلسمِ ہوشربا کے بارے میں چند بنیادی باتیں

ویسے تو طلسم ہوشربا داستانِ امیر حمزہ کی ایک ضمنی داستان ہے لیکن اپنی ضخامت اور ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اس کی حیثیت داستانِ امیر حمزہ کے تمام دفاتر میں مرکزی ہے۔ داستان کا بنیادی قصہ صرف اتنا ہے کہ امیر حمزہ صاحب قران کے بیٹے بدیع الزماں شکار کھیلتے ہوئے طلسم ہوشربا کی سرحد میں داخل ہو جاتے ہیں جہاں انھیں قید کر لیا جاتا ہے۔ طلسم کی فتاحی صاحبقراں کے نواسے اسد بن کرب غازی کے نام نکلتی ہے مگر حکم ہے کہ لشکر وغیرہ ساتھ نہ جائے۔ صرف پانچ عیار ساتھ جا سکتے ہیں جن میں سرِ فہرست عمرو عیار کا نام ہے۔ اسد طلسم میں جا کر بادشاہ طلسم کی بیٹی مہ جبیں پر عاشق ہوتے ہیں۔ مہ جبیں ان پر مرمٹتی ہے اور اپنی نانی ملکہ مہرخ کے ساتھ اسد کی شریک ہو جاتی ہے۔ شاہ طلسم افراسیاب ایک مغرور، غفلت شعار اور عیاش بادشاہ ہے اور اپنے آقائے ولی نعمت شہنشاہ لاچین کو نمک حرامی سے قید کر کے برسرِ اقتدار آیا ہے۔ بہت سے لوگ اس سے بیزار اور نالاں ہیں۔ وہ رفتہ رفتہ اسد اور عمرو عیار کے شریک ہوتے جاتے ہیں۔ افراسیاب پہلے انھیں اہمیت نہیں دیتا مگر آہستہ آہستہ ان لوگوں کی قوت بڑھتی جاتی ہے۔

طلسم ہوشربا کی سرحدیں تین اور طلسموں سے ملتی ہیں — طلسم نور افشاں، طلسم بیابانِ گلریز اور طلسم قطع جمشیدی۔ ان میں طلسم نور افشاں سب سے بڑا طلسم ہے۔

وہاں کا بادشاہ کوکب روشن ضمیر افراسیاب سے چشمک رکھتا ہے۔ اپنے استاد نور افشاں کے مشورہ پر وہ عمرو اور اسد کا شریک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد مسلمانوں کی طاقت بے حد بڑھ جاتی ہے۔ افراسیاب مسلمانوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کو دیکھ کر پریشان ہوتا ہے اور ان کے خلاف ساری طلسمی قوتیں استعمال کرتا ہے مگر مسلمانوں کا کچھ نہیں بگاڑ پاتا۔ افراسیاب کا قتل دو باتوں پر موقوف ہے۔

(۱) اسد طلسم باطن کو فتح کر کے لوح و مہرہ حاصل کرے۔ جب تک لوح و مہرہ حاصل نہیں ہوگا افراسیاب کا قتل ناممکن ہے۔

(۲) افراسیاب کسی عام تلوار سے قتل نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی موت تیغۂ نور افشانی سے واقع ہو سکتی ہے۔

طلسم میں ہزارہا عجائب و غرائب کے علاوہ سات حُجرے ہیں۔ پانچ حُجرے طلسم ظاہر میں اور دو حجرے طلسم باطن میں واقع ہیں۔ ہر حجرے میں ایک بلا رہتی ہے۔ اسد اور عمرو عیار ان بلاؤں کا خاتمہ کرنے کے بعد لوح و مہرہ حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

تیغۂ نور افشانی انھیں کوکب روشن ضمیر کے استاد نور افشاں جادو سے حاصل ہوتا ہے۔ آخری معرکہ میں خود صاحب قران بھی خدا وند لقا کا پیچھا کرتے ہوئے طلسم ہوشربا میں داخل ہوتے ہیں۔ نور الدہر، قاسم، ایرج نوجواں، غضنفر بن اسد وغیرہ بھی مختلف طلسموں کو فتح کرتے ہوئے عین موقع پر اسد کی مدد کے لیے پہنچتے ہیں۔ افراسیاب مارا جاتا ہے اور طلسم ہوشربا فتح ہو جاتا ہے۔

طلسم ہوشربا کی یہ داستان کئی ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور سات جلدوں میں مکمل ہوئی ہے۔ پہلی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے لکھی ہیں اور آخری تین جلدیں احمد حسین قمر نے۔ پانچویں جلد کے دو حصے ہیں۔ اس حساب سے آٹھ جلدیں ہوئیں اور اگر بقیہ طلسم ہوشربا کی دو جلدیں اور شامل کر لی جائیں جنھیں قمر ہی نے لکھا ہے تو ان کی تعداد دس ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں دلاوری کے قصے کئی طرح پر بیان ہوئے ہیں۔ انسانوں کے مقابلے پر، جنوں اور پریوں کے مقابلے پر، ساحروں اور بلاؤں کے مقابلے پر۔ مختلف داستانوں میں مختلف باتوں پر زور ہے۔ داستان طلسم ہوشربا دلاوری کے تمام مظاہروں کی جامع ہے۔ طلسم ہوشربا کے مقابلے پر دوسری داستانیں دریاؤں کی طرح ہیں۔ طلسم ہوشربا کی مثال اس سمندر کی ہے جہاں یہ سب دریا آکر گرتے ہیں۔ ہمارے یہاں جب سے رئیل ازم (REALISM) کا نظریہ قبول ہوا، اس وقت سے داستانوں سے ہماری دلچسپی بھی ختم ہو گئی۔ "حقیقت" اور "زندگی" سے قربت کے نعرے نے ہمیں جو کچھ دیا اس کا اندازہ ہمیں ہے، لیکن اس نظریے نے ہم سے کیا کچھ چھینا اس کا اندازہ ابھی ہم نہیں لگا سکے ہیں۔

بعض لوگوں نے، جن میں کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری کا نام سرفہرست ہے، داستانوں کی طرف دوبارا توجہ کی اور ان کی ادبی حیثیت بحال کرنے میں نمایاں کام کیا۔ کلیم الدین احمد کی کتاب "اردو داستان گوئی"۔ بہت اہم اور قابل قدر کتاب ہے۔ اس میں انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب کے لیے "عقل" سے مطابقت لازمی چیز نہیں ہے۔ عقل اسباب وعلل کے دائرے سے باہر نہیں نکلتی اور ہمارے وجدان کو ناآسودہ چھوڑتی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ داستانیں عقل کو نہ سہی تخیل کو ضرور اپنی گرفت میں لیتی ہیں۔ انھوں نے داستانوں کو ان "خوابوں" سے تعبیر کیا جو صدیوں سے انسان کے وجدان کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

اُن کا کہنا ہے کہ اگر انسان نے یہ خواب نہ دیکھے ہوتے تو سائنس کی وہ ایجادات جو ہماری توجہ کا مرکز ہیں صرف عقل کے سہارے ظہور میں نہ آئی ہوتیں۔ عقل صرف ان خوابوں کو عملی جامہ پہناتی ہے۔ اصل اہمیت خواب اور خواب دیکھنے والوں کی ہے۔ وہ کہتے ہیں انسان صدیوں سے ہوا میں اڑنے، سمندروں کی تہ میں اُترنے اور فطرت کی عظیم الشان قوتوں پر حکمرانی کے خواب دیکھ رہا ہے۔ سحر و ساحری پر عقیدہ انھیں "خوابوں" کی وجہ سے

پیدا ہوا اور بالآخر انھیں خوابوں نے اسے سائنس کی دنیا میں پہنچا دیا۔

محمد حسن عسکری نے "انتخابِ طلسم ہوشربا" میں داستان طلسم ہوشربا کو "ذخیرۂ الفاظ" کی حیثیت سے اہمیت دی ہے اور اسے اردو زبان کے مختلف اسالیب اور ان کے امکانات کا گنجینہ قرار دیا ہے۔ انتخاب کے دیباچہ میں عزیز احمد نے اس میں لکھنوی تمدن کی جھلکیاں ڈھونڈی ہیں اور اسے کردار نگاری کے جامع مرقع سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اگر عمرو عیار کا کردار طلسم ہوشربا میں موجود نہ ہوتا تو سرشار کا خوجی بھی وجود میں نہ آتا۔ اور اگر طلسم ہوشربا کا پلاٹ نہ سہی، لیکن پیٹرن (PATTERN) موجود نہ ہوتا تو شرر کے ناول بھی تخلیق نہ ہوتے۔

اردو داستانوں کو ابتدا میں تین بنیادوں پر رد کیا گیا:

۱۔ ان کی بنیاد فوق الفطرت عناصر پر ہے۔

۲۔ ان میں زندگی کی حقیقی جھلکیاں نہیں ملتیں۔

۳۔ ان کی زبان مصنوعی ہے۔

یہ اعتراضات، جیسا کہ ظاہر ہے، ایک بنیادی ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں کسی دور کی بنیادی ذہنیت اپنا اظہار صرف ادب میں نہیں کرتی۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں جاری و ساری ہوتی ہے بلکہ زیادہ صحیح الفاظ میں زندگی کے سارے شعبے اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔ داستانوں کے تعلق سے اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ

(الف) داستانیں ہماری قدیم ذہنیت کی پیداوار ہیں۔

(ب) اعتراضات ہماری جدید ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔

ان دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ ہمیں اس فرق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ بات بہت عام ہے کہ جدید ذہنیت "مغرب" کے اثر کا نتیجہ ہے۔ مگر صرف اتنا کہنا کافی نہیں ہے۔ "مغرب کا اثر" بہت پیچیدہ چیز ہے۔ اس کی پیچیدگی کو پوری طرح نہ سمجھنے

کا ایک بہت دل چسپ نتیجہ یہ ہے کہ ہم بعض اوقات مغرب کو مغرب ہی کی مدد سے رد کرتے ہیں اور اسے اپنی مشرقیت کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ اس طرح مغرب کو رد کرنے کے بعد بھی مغرب ہی ہمارے ہاتھ آتا ہے۔ صرف ادب ہی میں نہیں مذہب میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ ہم نے مغرب کی عقل پرستی کے اثر میں مذہب کو رد کیا۔ پھر مغرب کی وجدان پرستی کے زیرِ اثر مذہب کو بحال کیا۔ علماء نے مرحبا سبحان اللہ کے نعرے لگائے کہ صبح کا بھٹکا شام کو گھر آیا اور گمراہی سے راہِ سعادت کا سراغ ملا۔ مگر مغرب کی وجدانیت یا رومانیت پرستی سے جو مذہب بحال ہوا وہ مشرق کے حقیقی تصورات کے مطابق مذہب نہیں بلکہ مذہب کی پیروی ہے۔ سرسید احمد خاں ہوں یا اقبال مولانا مودودی ہوں یا غلام احمد پرویز کوئی اس سے محفوظ نہیں ہے۔ کم یا زیادہ وہ مغرب کے اثر میں ہیں۔ انھوں نے جہاں کہیں مغرب سے جنگ کی ہے وہاں مشرق نہیں مغرب ہی مغرب سے برسرِ پیکار ہے۔ ہم نے پہلے مغرب ہی کے اثر سے اردو کی داستانوں کو رد کیا اور پھر مغرب ہی کے اثر سے داستانوں کو قبول کیا۔ اس لیے جس طرح داستانوں کی تردید ہمارے لیے مشتبہ چیز ہے اسی طرح داستانوں کی تصدیق بھی مشتبہ ہے۔ ہمیں دونوں کی چھان پھٹک بہت احتیاط سے کرنی چاہیئے۔

مغرب کا تصورِ انسان اور تصورِ کائنات پچھلی کئی صدیوں میں برابر بدلتا رہا ہے۔ ابتدا میں سائنسی فتوحات نے مغرب کو یقین دلا دیا تھا کہ انسان کائنات کی سب سے بڑی طاقت ہے اور عقل انسان کی یعنی جو رتبہ کائنات کے نظام میں انسان کا ہے وہ انسانی زندگی میں عقل کا ہے۔ انسان کے اس تصور سے کائنات کا بھی ایک دل چسپ تصور پیدا ہوا۔ انسان کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے تو لازمی طور پر زمین، جو انسان کا مسکن ہے، کائناتی نظام میں "مرکزیت" رکھتی ہے۔ اب اس پورے تصور سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ:

(الف) کائنات کا مرکز زمین ہے۔

(ب) زمین کا مرکز انسان ہے۔

(ج) انسان کا مرکز عقل ہے۔

اب چونکہ کائنات اور انسانی فطرت کے قوانین ایک ہیں اور ہم انھیں عقل کی مدد سے دریافت کرتے ہیں۔ دریافت ہی نہیں عقل انھیں کنٹرول بھی کرتی ہے۔ اس لیے کائنات اور انسانیت کی باگ ڈور عقل کے ہاتھ میں ہے۔

ان عقل پرستوں نے سب سے پہلے مذہب کو رد کیا۔ پھر فلسفہ کی باری آئی۔ مابعد الطبعیات' جیسا کہ خود اس لفظ سے ظاہر ہے، ایک ایسی چیز تھی جو طبعیات سے ماوراء ہے۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ مابعد الطبعیات جب تک طبعیات سے تصدیق حاصل نہ کرے اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں۔ چنانچہ مابعد الطبعیات کو طبعیات کے ماتحت کر دیا گیا۔ اس عمل کے دُور رس اثرات مرتب ہوئے یعنی مابعد الطبعیات' طبعیات ہی کی ایک شاخ ہو کر رہ گئی اور اسی کے تجربات اور انکشافات کی تاویل کرنے لگی۔ ادب پر اس کے چند خاص قابلِ ذکر اثرات مرتب ہوئے۔ ہم یہاں صرف داستانی یا افسانوی ادب سے تعلق رکھیں گے:

۱۔ فوق الفطرت عنصر غائب ہو گیا۔ ایسے موضوعات پر زور دیا جانے لگا جن کا تعلق عام زندگی سے ہو۔

۲۔ پلاٹ پر زور بڑھ گیا۔ پلاٹ پر زور دینے کا مطلب ہے واقعات کو مربوط رکھنا۔ مربوط واقعات علّت و معلول کے رشتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہر نتیجہ کا ایک سبب اور ہر سبب کا نتیجہ۔ چنانچہ متعین اسباب کے متعین نتائج اور متعین نتائج کے متعین اسباب۔ اس کی بنیاد "قوانینِ عقل" کے تصور پر تھی۔

۳۔ کردار نگاری لازمی شرط قرار پائی۔ کردار نگاری کا مطلب ہے متعین شکل و صورت' متعین عادات و صفات اور متعین اعمال۔ ایک آدمی کی ناک لمبی اور پیشانی

چوڑی ہے تو اس کی عادات اس قسم کی ہوں گی اور وہ فلاں فلاں کام کرے گا۔ یہ بھی "قوانینِ عقل" کا نتیجہ ہے۔

۴۔ زبان چونکہ عام زندگی، عام افراد اور عام ماحول سے متعلق ہوتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ کرداروں کی زبان بھی "عام ہو۔ عام زبان کا مطلب یہ ہے کہ استعارہ غائب، تشبیہیں زیادہ سے زیادہ آرائشی، بیان مربوط اور منطقی۔ مربوط اور منطقی بیان کے لیے مقفیٰ اور مسجّع عبارت ممنوع، عبارت آرائی حرام۔ صنائع و بدائع مکروہ۔

سائنسی فتوحات کے نشہ میں سرشار "مغرب" کا ہم پر یہی اثر پڑا۔ اس عمل نے مذہب، فلسفہ اور ادب کی قدیم روایتوں کو ناقابلِ برداشت دھکا پہنچایا۔

مغرب میں سائنسی فتوحات کا نشہ بہت دیر قائم نہیں رہا۔ اس وقت تفصیل میں جانے کا کوئی موقع نہیں ہے مگر مختصراً مختلف تصورات میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کی صورت کچھ اس طرح سے سامنے آتی ہے :

۱۔ علم نفسیات کی ترقی نے ثابت کیا کہ انسان میں سب سے بڑی قوت عقل یا شعور نہیں ہے بلکہ عقل اور شعور کی حیثیت صرف آلہ کار کی ہے۔ لاشعور کی دریافت نے عقل پرستی کے پرزے اڑا دیے۔

۲۔ کائناتی علم میں اضافہ ہوا تو کائنات اتنی لامحدود، اتھاہ، اور ناقابلِ پیمائش نظر آئی کہ سائنس کے پرستاروں پر ہیبت طاری ہوگئی اور انھیں اپنا علم اتنا حقیر نظر آنے لگا کہ یہ بھی یقین نہیں رہا کہ کائنات کی کسی بھی چیز کو جانا بھی جا سکتا ہے یا نہیں۔

۳۔ قوانینِ فطرت جو پہلے اٹل نظر آتے تھے ان کے بارے میں ایسے حقائق معلوم ہوئے کہ ان کے قائم بالذات ہونے کا تصور پارہ پارہ ہوگیا۔

ان تبدیلیوں کے نتائج کے طور پر مختلف رجحانات پیدا ہوئے۔ جن میں ایک بڑا رجحان

"مذہب" کی طرف مراجعت کا ہے۔ مذہب، فلسفہ، ادب سب کی اقدار کو از سرِ نو دیکھنے اور پُرانی اقدار پر از سرِ نو غور کرنے کا رویّہ پیدا ہوا۔ ادب کی حدود میں یہ رویّے اِن صورتوں میں ظاہر ہوئے۔

۱۔ قدیم ادب سے از سرِ نو دلچسپی پیدا ہوئی اور روایت کی اہمیت کا نعرہ بلند کیا گیا۔

۲۔ دیو مالا، اور پُرانی کہانیوں کو از سرِ نو لکھنے کا رجحان بڑھ گیا۔

۳۔ ایسے نظریات کی تلاش ہونے لگی جو قدیم اور جدید کے درمیان کوئی رابطہ پیدا کریں۔

ہمارے یہاں یہ سب رجحانات یکے بعد دیگرے دہرائے گئے اور انھوں نے مختلف ادبی تحریکوں کی صورت اختیار کی۔ اس مختصر سے پس منظر کے بعد اب ہم اپنے موضوع یعنی "داستانوں" کی طرف لوٹتے ہیں۔

۱۔ داستانوں کو مافوق الفطرت عناصر کی بنا پر رد کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی قابلِ اعتراض چیز نہیں ہے کیونکہ یہ انسانی تخیل کا نتیجہ ہیں۔ تخیل ایک قوت ہے جو عقل سے برتر ہے۔ تخیل نہ ہو تو عقل چند متعین تجربات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تخیل کے بغیر ایجادات اور اختراعات ممکن نہیں۔ عقل صرف تخیل کی آلۂ کار ہے۔ تخیل کے بغیر عقل ایک ہی دائرہ میں گردش کرتی رہتی ہے، وغیرہ۔ یہ بھی کہا گیا کہ سائنسی علوم تک تخیل کے محتاج ہیں اور یہ مثال عام طور پر دی گئی کہ ایچ جی ویلز نے تخیلی کہانیاں پہلے لکھیں۔ سائنس نے ان کی تکمیل بعد میں کی۔ فنونِ لطیفہ کو خاص طور پر تخیل کی پیداوار قرار دیا گیا اور علومِ عقلیہ سے برتر ثابت کیا گیا۔ کہا گیا کہ جادو اور سحر اور جنوں پریوں کی کہانیاں انسان کی ان خواہشوں کا نتیجہ ہیں جن کے بغیر انسانیت ترقی نہیں کر سکتی تھی۔ یہ انسان ہمیشہ ہوا پر اُڑنے کے خواب دیکھ رہا تھا یا زمین میں گھس جانا چاہتا تھا۔ یا سمندروں کی تہ میں تیرنا چاہتا تھا یا اپنا

آواز لاکھوں میل دور پہنچانا چاہتا تھا۔ داستانوں میں فوق الفطرت عنصر انسان کی انھیں بنیادی اور ابتدائی خواہشات سے پیدا ہوا۔ یہ خواہشات یا خواب عظیم ہیں کیونکہ یہ "سائنس" کے پیش رو ہیں۔

ممکن ہے یہ باتیں مغرب کی داستانوں کے بارے میں صحیح سمجھی جائیں لیکن اردو کی داستانوں کے سلسلے میں یکسر غلط ہیں۔

اگر یہ صحیح ہے کہ انسان ہمیشہ سے ایسے علوم کی تلاش میں ہے جو اسے ہوا پر اڑنا اور زمین میں گھسنا سکھادے اور دراصل سحر اور جادو کا تصور انھیں علوم کا ابتدائی تصور تھا، تو یہ بھی صحیح ہے کہ اردو کی داستانوں میں ایسے علوم کی تلاش کو حرام قرار دیا گیا ہے۔ سحر اور جادو باطل ہے اور اس سے حاصل ہونے والی قوت صرف "کفر" کا نتیجہ ہے۔ یہ داستانوں کا بنیادی خیال ہے۔ لہذا ایچ جی ویلز کی تخیلی کہانیوں کی طرح ان داستانوں کو "سائنس کا پیش رو" نہیں کہا جا سکتا۔ یہ داستانیں انسان کو یہ سبق نہیں پڑھاتیں کہ وہ کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے۔ اس کے برعکس ان کا تصور یہ ہے کہ انسان اگر اپنی قوتوں کو لامحدود تصور کرے تو وہ انسانیت کے صحیح راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ امیر حمزہ کا اسم اعظم صرف "جادو" کو مسترد کرنے کے لیے ہے۔ وہ اس سے اپنے اوپر کوئی کام نہیں لیتے۔ یہاں تک کہ عمرو عیار تک کو حکم ہے کہ بزرگوں کے دیے ہوئے تحفہ جات صرف ساحروں کے مقابلے پر استعمال کریں اور غیر ساحر کے مقابلے پر کسی ایسی قوت سے کام نہ لیں جو عام انسانوں کو نہیں دی گئی۔ دوسرے لفظوں میں ان داستانوں میں ہوا میں اڑنے، سمندروں کی تہ میں تیرنے، اور اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانے والے انسانوں کو سراہا نہیں گیا۔ نہ ایسی دنیا کا خواب دکھایا گیا اور نہ ایسی خواہشات کا احترام کیا گیا جہاں انسان کو یہ قوتیں حاصل ہوں۔

۲۔ داستانوں کو "زندگی سے دوری" کی بناء پر رد کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ

داستانوں میں زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن داستانوں میں موجود ہے۔ داستانوں کی مدد سے آپ لکھنؤ کی عام معاشرتی، اخلاقی اور ذہنی حالت کا اندازہ کر سکتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔

لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن داستانوں میں مل سکتا ہے مگر خود داستان والوں کے نزدیک داستانوں کی خوبی زندگی سے قربت نہیں تھی۔ یہ بات ہمیں کتنی ہی پسند کیوں نہ ہو مگر خود داستانوں میں اس کی اہمیت ثانوی ہے۔ استاں ندال نے اپنے شہرۂ آفاق ناول "سُرخ و سیاہ" میں ناول کی تعریف یوں بیان کی ہے کہ "ناول کیا ہے؟" جناب! ایک آئینہ ہے جسے کر سڑک پر گزرا جائے۔" مغرب کے افسانوی ادب میں یہ فقرہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت اصولی ہے۔ جو تخلیقات اس اصول پر لکھی جاتی ہیں انھیں اسی اصول پر پرکھنا بالکل صحیح ہے لیکن جن لکھنے والوں کا یہ اصول نہ ہو؟ یہ ایک بنیادی سوال ہے۔

آئینے کر سڑک پر گزرنے کا اصول داستانوں میں نہیں برتا گیا۔ البتہ سرشار کا "فسانۂ آزاد" اسی اصول کا ترجمان ہے اور اسی لیے لکھنؤ کی حقیقی جھلکیاں ہمیں فسانۂ آزاد میں ملتی ہیں اور اس معاملے میں داستانوں کا کوئی مقابلہ "فسانۂ آزاد" سے نہیں ہے۔ فسانۂ آزاد کو پڑھنے والا بہت آسانی سے دیکھ سکتا ہے کہ "زندگی سے قربت" کے اصول پر لکھی جانے والی چیز اُس چیز سے کتنی مختلف ہوتی ہے جس میں یہ اصول نہ برتا گیا ہو۔ بہرحال داستانوں میں اگر یہ خوبی موجود ہے تو اس کی حیثیت اتفاقی ہے۔ اس کی مدد سے داستانوں کو سراہنا ممکن نہیں ہے۔

۳۔ اسی طرح داستانوں کو ذخیرۂ الفاظ، پلاٹ، اور کردار نگاری کے تعلق سے بھی سراہا گیا ہے اور اس بات میں جزوی صداقت بھی موجود ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ یہ خوبیاں موجود ہیں یا نہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ان کی اہمیت کیا ہے؟ ہمارے

دو۔ کی جدید تخلیقات میں ان خوبیوں کو "مرکزی" اہمیت دی جاتی ہے۔ کیا داستانوں میں بھی ان کی اہمیت مرکزی ہے؟ افسوس کہ ہمارا جواب نفی میں ہے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ جدید کردار نگاری کے اصول کے تحت "عمروِ عیار" کے کردار کو سراہا جاتا ہے۔ کردار ایک ایسی چیز ہے جسے انسان ماحول اور شخصیت کے تصادم میں حاصل کرتا ہے۔ یہ "پیدائشی" نہیں ہوتا۔ اسی لیے کردار اور جبلّت میں فرق ہے۔ مگر عمرو عیار کی حالت یہ ہے کہ انھیں پیدا ہوتے ہی عبدالمُطّلب کے سامنے لایا جاتا ہے تو وہ رونے لگتے ہیں۔ عبدالمُطّلب انھیں چُپ کرنے کے لیے اپنی انگلی ان کے منھ میں دے دیتے ہیں۔ عمروِ عیار چُپ ہو جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے بعد عبدالمطلب دیکھتے ہیں تو انگلی کی انگوٹھی غائب ہے۔ اس طرح عمرو عیار کے "لالچ" کو پیدائشی اور جبلّی چیز ثابت کیا گیا ہے۔ اسے کردار نگاری کہنا عقل اور فہم کے ساتھ زیادتی ہے۔

اس مختصر سی بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داستانوں پر جن اصولوں کے تحت اعتراض کیا گیا ہے وہ بھی غلط ہیں اور جن اصولوں کے تحت ان کا جواب دیا گیا ہے وہ بھی صحیح نہیں ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ کیا کوئی ایسا اصول موجود ہے جن پر داستانوں کی حقیقی قدر و قیمت کو پرکھا جا سکے؟ اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ یہ اصول کس قسم کی ذہنیت سے پیدا ہوا ہے اور اس کے پیچھے انسان اور کائنات کا کیا تصور کام کر رہا ہے؟ ہمیں اسی اصول کو تلاش کرنا ہے۔ ممکن ہے کہ اس صول کی تلاش میں ہم اپنی تہذیب کے مرکزی اصولوں تک پہنچ جائیں جو جدید تہذیب کے مرکزی اصولوں سے مختلف ہیں۔ اور اس طرح قدیم اور جدید کا فرق واضح ہو کر ہمارے سامنے آجائے۔ وہ فرق جو دراصل دو "ذہنیتوں" کا فرق ہے اور جسے آپ "مشرق" اور "مغرب" کا فرق بھی کہہ سکتے ہیں۔

علی عبّاس حُسینی

جب تک چراغ ٹمٹماتا رہتا ہے ہم اس کی روشنی سے کھیلتے رہتے ہیں لیکن جیسے ہی وہ گُل ہوتا ہے، ایک دم ہماری نگاہیں اُس طرف اُٹھ جاتی ہیں ۔ ہمارا یہی عمل مرنے والوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ ستمبر ۱۹۶۹ء میں جب علی عباس حسینی کے مرنے کی خبر اخباروں میں پڑھی تو ان کی بہت سی کہانیاں اور ان کہانیوں کے بہت سے کردار ذہن کے دریچوں کو کھول کر اندر آ گئے۔ علی عباس حسینی کے افسانے مَیں لڑکپن سے پڑھتا آیا ہوں۔ مجھے یاد ہے کہ جب میں نے ان کا افسانہ "باسی پھول" پڑھا تھا تو وہ مجھے اتنا اچھا لگا تھا کہ جہاں بھی حسینی صاحب کی کوئی کتاب یا کسی رسالہ میں ان کا کوئی افسانہ ملتا میں اسے شوق سے پڑھتا۔ مجھے کبھی علی عباس حسینی سے ملنے کا اتفاق ہوا اور نہ میں نے کبھی ان کو دیکھا، لیکن افسانوں کے ذریعے میرے اُن کے تعلقات کی عمر کم و بیش ستائیس سال ہے اور اس مختصر سی زندگی کا یقیناً یہ ایک طویل عرصہ ہے۔

علی عباس حسینی لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور اسی تہذیب کے ماحول میں پلے بڑھے تھے۔ یہی اُن کی قوت اور یہی ان کی کمزوری تھی۔ ہر تہذیب اپنے "اسالیب" خود دریافت کرتی ہے جن کے ذریعہ وہ اپنی روح کا اظہار کرتی ہے۔ لکھنوی

تہذیب کا مزاج "نشاط پرستی" کا مزاج تھا جس میں روایت پرستی، رنگینی، تصنع کی حد تک سجاوٹ اور تزئین نے رنگ بھرا تھا۔ اس تہذیب کا سارا زور "خارجیت" پر تھا۔ اس طرزِ احساس نے جب شاعری میں رنگ جمایا تو اپنا مخصوص رنگِ سخن تو ضرور پیدا کر دیا، جو دہلی اسکول سے الگ تھا، مگر یہ شاعری دوسرے اور تیسرے درجے سے اوپر نہ اٹھ سکی۔ یہی عوامل جب نثر میں ظاہر ہوئے تو انہیں اظہار کا صحیح راستہ مل گیا۔ لکھنوی تہذیب بنیادی طور پر نثر کی تہذیب تھی۔ جب یہ خارجیت نثر میں ظاہر ہوئی تو "طلسمِ ہوشربا" ظہور میں آئی۔ آگے بڑھی تو رتن ناتھ سرشار کا "فسانۂ آزاد" وجود میں آیا۔ اودھ پنچ والے منشی سجاد حسین اور ان کے مضمون نگار منظرِ عام پر آئے۔ بیسویں صدی میں جب اس تہذیب نے رنگ بدلا تو مرزا ہادی حسین رسوا کی "امراؤ جان ادا" لکھی گئی اور جب فنی سطح پر ناول کا زور اور جما تو ڈاکٹر احسن فاروقی کی "شامِ اودھ" وجود میں آئی۔ اسی لکھنوی تہذیب اور ماحول نے جدید تعلیم یافتہ حسینی کے قلم میں بھی اپنی پسند کا رنگ بھرا۔ سرشار نے جو کچھ دیکھا اپنی عبارت کی رنگینی کے ساتھ ہمیں بھی دکھا دیا۔ فسانۂ آزاد مرقع کشی کا کمال ہے۔ یہی عمل علی عباس حسینی نے اپنے افسانوں میں کیا۔ فرق صرف یہ تھا کہ علی عباس حسینی داستان سنانے کے بجائے افسانہ لکھ رہے تھے اور شہر کے بجائے گاؤں اور دیہات کی زندگی کو پیش کر رہے تھے، لیکن اندر سے دونوں کی روح ایک تھی۔ اسی روح کا اظہار ان کی نثر میں ہوتا ہے۔ علی عباس حسینی کے افسانے پڑھتے وقت یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ ان کی افسانہ نگاری لکھنوی تہذیب کی اسی خارجیت کا اظہار ہے اور اس میں انشاء پردازی کی وہی نوعیت ہے جو لکھنوی شاعری میں مرصع سازی کی ہے۔ علی عباس حسینی قصہ ضرور بیان کرتے ہیں، کردار ضرور ابھارتے ہیں، مکالمے میں

عام بول چال کی زبان ضرور لاتے ہیں مگر اُن کے افسانوں میں زندگی کی پیچیدگیوں اور کرداروں کے عمیق پہلوؤں کی تلاش بے سُود ہے۔ وہ لکھنوی روایت کے عین مطابق زیادہ حصہ" بیانیہ تفصیل" پر صرف کرتے ہیں اور زبان و بیان کی صحت کا اسی طرح خیال رکھتے ہیں جیسے کُرتے کی آستینوں میں چُنٹوں کا۔ پاجامے کے گھیر یا پائنچوں کی مخصوص تُرپائی کا۔" داستان" نے شکل بدلی تو" فسانہ" بن گئی اور" فسانہ" نے شکل بدلی تو افسانہ بن کر جدید روایت سے آملا۔ علی عباس حسینی کا یہی فن ہے کہ انہوں نے فسانہ کو افسانہ میں تبدیل کر دیا۔ اُن کی افسانہ نگاری کا یہی معیار رہے۔ ایک جگہ وہ خود اس کا اعتراف کرتے ہیں کہ

"میں نے ایک مصوّر کی طرح جو کچھ دیکھا اُس کی مرقع کشی کر دی۔ ہاں کبھی کبھی دُکھتی رگوں پر بھی انگلیاں رکھ دی ہیں اور کہیں مداوا کی طرف اشارہ کر دیا ہے لیکن میں آرٹ کو پروپیگنڈا بنانے کا قائل نہیں اور نہ افسانہ نگار کی جگہ سیاسی لیڈر بننے کا خواہش مند ہیں تو اسی طرح کے انسان بنانا چاہتا ہوں جو" بیوقوف" والے ناصر ماموں تھے یا" لوزونار" والی ذکیہ۔ قدامت پرستی و ترقی پسندی کے تصادم اور شور میں اکثر انسانیت کی شیریں آواز دب جاتی ہے۔ میں اس کے گُن گانا چاہتا ہوں خواہ کوئی مانے یا نہ مانے، خواہ کوئی سمجھے یا نہ سمجھے۔

یارب نہ وہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے میری بات   دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

______ "ہمارا گاؤں اور دوسرے افسانے"

اس بیان میں جس بات پر زور دیا گیا ہے وہ مصوّری اور مُرقع کشی ہے۔ اس لحاظ سے وہ مزاجاً ہماری افسانہ نگاری کے میر انیس ہیں۔ میر انیس کا مقصد بھی صوری تاثرات کو جمع کر کے تصویریں بنانا تھا۔ جدید تعلیم حاصل کرنے کی وجہ سے علی عباس

حسینی نفسیاتی مرقع میرانیس سے بہتر کھینچ سکتے ہیں مگر بنیادی طور پر ان کے کردار مرقع کی سطح پر ہی رہتے ہیں اور بات چیت یا مکالمہ بھی مرقع کے تاثر ہی میں اضافہ کرتا ہے۔ لیکن وہ مقصد جو ادب کو "علویت" بخشتا ہے حسینی صاحب کی دسترس سے باہر ہے۔ وہ زندگی کی خرابیوں کو دیکھ کر ان کی اصلاح بھی کرنا چاہتے ہیں مگر وہ مخصوص "نظر" جو زندگی کا مطالعہ کرنے والے افسانہ نگاروں کے ہاں ملتی ہے اُن کے ہاں نہیں ہے۔ وہ افسانہ لکھتے وقت ادب، برائے ادب کے دائرے میں رہتے ہیں۔ اُن کے افسانے یہ سمجھ کر نہیں پڑھنے چاہئیں کہ وہ ہماری زندگی میں بصیرت کا اضافہ کریں گے بلکہ یہ سمجھ کر پڑھنے چاہئیں کہ لکھنوی تہذیب کا نظریۂ ادب جدید افسانہ نگاری کے فن کو اپنے مزاج میں ڈھال رہا ہے۔ علی عباس حسینی اسی نظریے کے بہترین عامل ہیں۔

ادب کا یہی لکھنوی مزاج انہیں زبان و بیان کا گرویدہ بنا دیتا ہے۔ اُن کی زبان شعوری تہذیب کی پیداوار ہے" اسی لئے اس کی سادگی میں رنگینی کا بھی شدید احساس ہوتا ہے لیکن ساتھ ساتھ ہر قسم کے لہجے اور تیور میں "وقار" کی سطح بھی برقرار رہتی ہے۔ "ہمارا گاؤں" کا یہ اقتباس پڑھیئے تو وقار کے معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی:

"اب رہا عورت مرد کا تعلق۔ سو جناب دُنیا اسی پر قائم ہے۔ چمار ٹولی میں بچپنے سے اس کی تعلیم دی جاتی ہے۔ بھوڑے بیال میں ننگے والدین اور ننگے بچے سوتے ہیں۔ اور اس وجہ سے بزرگوں کی تمام حرکات سے واقف ہو جاتے ہیں۔ بچے نیم خوابی کی حالت میں بڑوں کی چھیڑ چھاڑ دیکھتے ہیں اور تحت الشعور کے گودام میں جنسی تجربات کا سرمایہ جمع کرتے رہتے ہیں۔ پھر پانچ برس کی عمر ہوئی اور بیاہ رچا دیا گیا۔ بارہ تیرہ برس کے ہوئے اور "گونا" ہو گیا۔ میدانوں جنگلوں میں جانوروں کے اشتغال دیکھے، گھروں کے اندر والدین کے افعال کا نظارہ کیا۔ نقل پر اُتر آئے اور نقل کو مطابق اصل کر دکھایا۔"

یہی وقار تشبیہہ و استعارہ سے بھری ہوئی زبان میں بھی باقی رہتا ہے:

"قہقہہ کیا تھا ایک جلتی ہوئی ہوائی تھی جو اپنی چمک دمک، رنگینی سوزش سمیت رمّا کے دل میں گھستی پار نکل گئی۔"

"مسز رن ویر نے ننھے کو پالنے میں اس طرح سے لٹایا جیسے روئی کے پہل پر کوئی پھول رکھ دے۔" (ہنستی چنگاری)

اور پھر نفسیاتی کیفیت کی تصویر اُتارتے وقت بھی:

"اسی وقت گروجی کی بڑی بڑی آنکھیں کبھی غصّے سے خون کبوتر ہو جاتی تھیں کبھی درد سے بجھے ہوئے کوئلے کی طرح گرد آلود کالی کبھی چہرہ ماہ بجھے ہوئے پیتل کے رنگ کا ہو جاتا کبھی بد قلعی تلنیے کے رنگ کا۔ انہوں نے دونوں ہاتھ پشت پر رکھ لئے تھے مگر انگلیاں بند ہو کر فولادی گھونسہ بن جاتی تھیں کبھی ڈھیلی پڑ کر سوسن کی پتیاں۔" (اپریل فول)

یہ زبان و بیان افسانوی نثر کا پورا مزاج اپنے اندر ضرور رکھتا ہے لیکن یہ رنگِ بیان جدید افسانوی زبان سے ان معنی میں مختلف ہے کہ اس میں لکھنوی نثر کا "فسانوی" مزاج غالب ہے۔ زبان و بیان کی یہ نوعیت حسینی صاحب کی افسانہ نگاری کی بنیادی خصوصیت ہے جس میں لکھنوی نثر کی روایت نئے انداز اور تقاضوں کے ساتھ بدلنے کے باوجود "افسانوی نثر کا ایک الگ رنگ ابھار رہی ہے۔ حسینی صاحب جدید دور میں اس رنگ و روایت کے سب سے بڑے نمائندہ ہیں۔ اسی لئے ان کے افسانوں میں اپنے مخصوص ماحول کی بڑی شاعرانہ رنگین تصویریں ملتی ہیں۔

لیکن زبان و بیان پر بنیادی طور پر زور دینے کے باوجود وہ قصہ گوئی کی صلاحیت کا بھی مظاہرہ کرتے ہیں۔ اُن کے ہر افسانے میں قصہ ضرور ہوتا ہے۔ ہر قصہ

"بیانیہ تفصیل" سے شروع ہوتا ہے اور ان معنی میں وہ انگریزی ادب کے انیسویں صدی کے افسانہ نگاروں سے زیادہ قریب ہیں۔ اُن کی قصہ گوئی کی صلاحیت "ایک حمام میں" جیسے افسانوں میں زیادہ کھُل کر سامنے آتی ہے۔ حمام لکھنؤ کے مُردے نہلانے والا غسل خانہ ہے۔ یہاں سے قصہ شروع ہو کر واقعات در واقعات جُڑتا چلا جاتا ہے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار کی طرح تجسّس سارے افسانے میں باقی رہتا ہے۔ قصہ کی ابتدا تو مُردوں کے حمام سے ہوتی ہے مگر جلد ہی منجھو اس کا مرکز بن جاتا ہے اور پھر واقعات کے تار بڑے فطری انداز میں ایک دوسرے جُڑتے چلے جاتے ہیں۔ کردار ایسے زندہ کہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ذہن میں جم کر رہ جاتے ہیں۔ قصہ نچلے طبقے کے نچلے لوگوں کا ہے۔ اس کی ابتدا ایک عریاں واقعہ سے ہوتی ہے لیکن حسینی صاحب اس کو نہایت سلیقے سے بیان کرتے ہیں اور یہاں بھی شائستگی کا دامن، جو مشرقی تہذیب کا خاصہ ہے، ہاتھ سے نہیں چھوڑتے اور بیان کا وقار بھی باقی رہتا ہے۔

"وہ انہیں خیالات میں ڈوبا ہوا تھا کہ رحیمن نے اندر سے آواز دی۔ منجھو میاں اللہ ذرا کوئی صابن کی گھسی پٹی بتی ہو تو ہاتھ بڑھا کر دے دو۔ جب منجھو نے کواڑ کی آڑ سے صابن کی ٹکیا اندر بڑھائی تو ٹھنک کر بولی۔ اے میاں! میں پیٹھ پھیرے بیٹھی ہوں اندر آ کر ہی دیدو۔ منجھو اندر گیا تو بولی۔ اللہ تمہیں جیتا رکھے۔ ذرا پیٹھ پر لگا بھی دو منجھو ہکلا کر بولا۔" گیا۔ کیا کہا خالہ" وہ پلٹ پڑی۔" خالہ کی دُم۔ اب تم ایسے ننھے نادان بھی نہیں، اور اس نے منجھو کو اس طرح اپنی طرف کھینچا کہ وہ کائی لگے غسل خانے میں پھسل گیا۔ اور پھر پھسلتا ہی چلا گیا۔ رحیمن نے مُردوں کو غسل دینے والے تخت کو سیج بنایا اور بیٹی کی جگہ اپنے سر سہرا باندھ لیا۔"
(ایک حمام میں)

اس نثر کو ذرا غور سے دیکھئے تو محسوس ہوگا کہ جدید اور قدیم رنگ نثر مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ حسینی صاحب کے ہاں واقعات کی ضرورت کے مطابق کردار زندہ ہو کر سامنے آتے ہیں اور آخر تک افسانے میں دلچسپی اور تجسس باقی رہتا ہے۔ یہ قصہ گوئی کی وہ صلاحیت ہے جو گنتی کے چند افسانہ نگاروں کو میسر آئی ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ قصہ گوئی کے وہ پرانے طریقے استعمال کرتے ہیں۔ کچھ افسانوں میں انہوں نے افسانہ نگاری کا نیا طریقہ بھی استعمال کیا ہے۔ "ایک عورت ہزار جلوے" میں وہ خطوط کی تیکنیک میں جوان عورت کی بڈھے مرد کے ساتھ شادی کی تصویر پیش کرتے ہیں اور "شعور کی رو" والی تیکنیک استعمال کرتے ہیں لیکن اس میں وہ اتنے کامیاب نہیں ہیں (واضح رہے میں نے "اتنے کامیاب" کے الفاظ لکھے ہیں)، جتنے سیدھے سادے پرانے طریقے پر قصہ لکھنے میں کامیاب ہیں۔ وہ کردار اور واقعات کو نہایت چابکدستی سے صاف ستھری رنگین لیکن سادہ زبان میں سامنے لاتے ہیں۔ زندگی کے نقش کو گہرا کرنے کے لئے مکالمے لکھتے ہیں قصہ کی ابتدا، عروج پھیلاؤ اور خاتمہ کا بھی خاص خیال رکھتے ہیں۔ خاتمہ عموماً مکالمے پر ہوتا ہے جیسے ابتدا "بیانیہ تفصیل" سے ہوتی ہے۔ ان کی قصہ گوئی کی نمایاں صفت بیان اور مکالمہ کا توازن کے ساتھ استعمال ہے۔ اردو میں حسینی صاحب تہذیب اور شعور کے ساتھ قصہ بیان کرنے کی بہترین مثال ہیں۔

ان قصوں میں آنے والے کردار اپنا نقش ضرور جماتے ہیں لیکن ان میں لکھنوی تہذیب کی طرح خارجیت ہی خارجیت ہے اور وہ گہرائی نہیں ہے جو دلوں میں اتر جاتی ہے۔ اسی لئے یہ سارے کردار زیادہ تر "ٹائپ" ہی رہتے ہیں اور اگر ان میں کہیں انفرادیت اُبھرتی بھی ہے تو وہ گہری نہیں ہوتی۔ "ہمارا گاؤں" کے ناصر ماموں جن کی انفرادیت نمایاں کرنے کے لئے وہ طویل بیانیہ تفصیل پیش کرتے ہیں، "ٹائپ

کے درجے پر رہنے کے باوجود، ایک ہمیشہ یاد رہنے والا کردار ہے۔"لوزدنار" کی ذکیہ بھی ایک ایسا ہی زندہ رہنے والا کردار ہے۔

اس قسم کے کرداروں کی تخلیق سے ان کا نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ محبت، نیکی اور فیاضی کی قدریں ان کے ہاں اہم ہیں۔ مثالی آدمی وہ ہے جو سب کی بھلائی میں لگا رہے چاہے لوگ اسے بیوقوف ہی کیوں نہ کہیں۔ شوہر سے بے پناہ محبت کرنے والی عورت ان کے لئے مثالی عورت ہے۔ ایسی عورت خراب مرد کو بھی نیک اور اچھا بنا سکتی ہے وہ اس مذہب پر عقیدہ رکھتے ہیں جو ہر حالت میں نیکی پر قائم رہنے والا درس دیتا ہے۔ جدید دور میں جب کہ سارا معاشرہ خود غرضی اور سیاست پر مبنی ہے اور اصلاح کا ذریعہ کسی خاص قسم کے نظام حکومت اور نظریۂ حیات کو سمجھا جاتا ہے حسینی صاحب، نیکی کی قدروں پر ایمان رکھتے ہیں۔ یہاں وہ پریم چند کی طرح اخلاق پرست ضرور ہو جاتے ہیں لیکن چونکہ ان کے پیش نظر افراد کی تربیت ہے، اس لیئے وہ پریم چند کی طرح بھٹک کر معاشرتی و سیاسی اصلاح کے دائرے میں کبھی نہیں آتے۔ ان کے افسانے پڑھ کر بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ چھوٹے زمینداروں کی زندگی اور اسی درجہ کے ملازم پیشہ لوگوں کے ترجمان ہیں۔ مگر ان کے افسانوں میں ہر قسم کی زندگی ملتی ہے اور وہ ایک فنکار کے نقطۂ نظر سے اس کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اُن کی نظر زندگی کی بنیادی چیزوں پر ہے۔ اُن میں سے کچھ کو وہ بُرا اور کچھ کو اچھا سمجھتے ہیں مگر اصلاح کا زور شور اُن کے ہاں نہیں ہے۔ اصلاح کے دائرے میں وہ اسی حد تک جاتے ہیں جس حد تک ایک فنکار کو جانا چاہیئے اور وہی اثر قائم کرتے ہیں جو ایک فنکار کو کرنا چاہیئے۔

ان کے افسانوں کا اثر یہی ہے کہ ایک اعلیٰ قدر والے کلچر سے اپنے پڑھنے والوں کو باخبر رکھیں۔ اور ان کے دلوں میں نیکی، شرافت اور اعلیٰ قدروں کے بیج بوئیں اسی

لئے ہمارے تہذیبی سرمائے کی اچھائیاں برائیاں ان کے افسانوں کے ماحول، فضا اور مزاج میں رسی بسی نظر آتی ہیں۔ وہ فکر اور فن دونوں میں اپنے ماضی سے وابستہ ہیں۔ عربی فارسی کی تعلیم، یوپی کے شرفاء کے کلچر اور عہدِ وکٹوریہ کی افسانہ نویسی سے ان کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے۔ اسی لئے وہ فن کے کرتبوں میں نہیں اُلجھتے۔ فن اور ٹیکنیک میں تجربے نہیں کرتے۔ نظریات و عقائد کی تبلیغ نہیں کرتے اور نہ فارمولوں پر افسانہ لکھتے ہیں۔ اُن کا براہِ راست تعلق زندگی سے ہے جس کی واضح تصویریں ان کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ جدید معنی میں ان کے افسانے "سطحی" سہی مگر ان میں حقیقی زندگی دُندمچاتی، اٹھکھیلیاں کرتی، دوڑتی بھاگتی، انگڑائیاں لیتی نظر آتی ہے اور یہ چیز ہمیں کرشن چندر کی زبردستی بنائی ہوئی تصویروں میں نظر نہیں آتی۔ وہ بقول خود "آنکھوں دیکھی کہتے ہیں، کانوں سُنی نہیں کہتے" اور نہ آنکھوں دیکھی کو کسی پروپیگنڈے کے لئے بگاڑ کر مسخ کرکے ایک رخی تصویر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ان کا فنی ضمیر ان کے افسانوں میں اسی لئے شدت سے محسوس ہوتا ہے اور خلوص کی گرمی ہمارے اندر حرارت پیدا کر دیتی ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو روایت سے وابستگی کے باوجود انہیں ایک اچھا افسانہ نگار بنا دیتی ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے کہ ان کے افسانے آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھے جا سکتے ہیں۔

جدید اُردو افسانہ نگاری میں پریم چند کے بعد کا دور زیادہ تر "تجربات" کا دور تھا۔ جتنے بھی افسانہ نگار تھے وہ سب کے سب کسی نہ کسی قسم کے "تجربے" میں لگے ہوئے تھے۔ اس میں فکر کے تجربے بھی شامل تھے اور فن کے بھی۔ علی عباس حسینی ان کے درمیان "روایت" کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی شکل اور تعمیر پُرانی ہوتی ہے۔ بیانیہ تفصیل، تعارف اور منظر کے بعد قصہ کو شروع کرنا جدید

مذاق پر گراں گزرتا ہے۔ پھر طرزِ ادا کو غیر معمولی اہمیت دینا، اور زبان کو روایت کی سطح پر برتنے کا رجحان انہیں قدیم مذاقِ ادب سے وابستہ رکھتا ہے۔ مغربی ادب سے وہ متعارف ضرور ہیں لیکن واقف نہیں ہیں۔ ان کی کتاب "اردو ناول کی تنقید اور تاریخ" بھی اسی بات کو ظاہر کرتی ہے۔ ناول کے فن پر جو باب اس کتاب میں لکھا گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے فن کے بارے میں چند بندھی ٹکی باتیں لے لی ہیں اور اکثر اہم باتوں کو سرسری طور پر لکھا ہے۔

علی عباس حسینی نارمل آدمی ہیں اور ان کی فنکاری بھی نارمل ہے۔ اس دور میں یہی چیز انہیں اسی طرح اہمیت کا حامل بنا دیتی ہے جس طرح ای ایم فورسٹر تجربے کے دور میں روایت پرستی کی وجہ سے اہم ہو جاتا ہے۔ حسینی زندگی سے فرار کا درس نہیں دیتے۔ دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں اور جو نظریات سامنے آرہے ہیں اُن کو بھی وہ ایک مہذب انسان کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اگر درس یا اصلاح کی طرف جھکتے بھی ہیں تو یہ اثر قائم کرنے کے لئے کہ کلچر اور اخلاق کے بہترین عناصر دائمی ہیں اور ان سے ہٹنا یا انہیں ترک کرنا کسی طرح بھی مفید نہیں ہے۔ اس لحاظ سے جدید افسانے میں وہ تنہا اور منفرد ہیں۔ پھول باسی ہو جاتے ہیں لیکن "ایک حمام میں"، "ہمارا گاؤں"، "میلہ گھومنی"، "باسی پھول"، "کانٹوں میں پھول" اور "نور و نار" وغیرہ ایسے پھول ہیں جو برسوں تازہ رہیں گے۔

(۱۹۷۰ء)

ایک منفرد افسانہ نگار

انتالیس چالیس کی بات ہے کہ ماہنامہ "ساقی" کی ڈاک میں ایک مسوّدہ آیا، بہت کھلا کھلا اور بڑے بے ڈھنگے خط میں لکھا ہوا۔ شاہد احمد دہلوی نے مسودہ کو دیکھا الٹا پلٹا اور سوچا کہ اسے بغیر پڑھے ہی واپس کردو۔ اس میں کیا ہوگا؟ لیکن پھر یہ سوچ کر کہ یہ بات ادارتی اخلاق کے خلاف ہوگی، اسے پڑھنے کا ارادہ کیا۔ مضمون نگار کا نام بھی انہوں نے پہلے کبھی نہیں سُنا تھا، طبیعت پر جبر کرکے اسے پڑھنا شروع کیا۔ جیسے جیسے مضمون بڑھتا گیا۔ جبر و اکراہ دور ہوتا گیا اور دلچسپی بڑھتی گئی۔ یہ لکھنے والے کا پہلا افسانہ تھا جو جھجکتے جھجکتے "ساقی" کے لئے بھیجا گیا تھا اور خط میں یہ تاکید کی تھی کہ اگر پسند نہ آئے تو مسوّدہ ضائع کردیا جائے۔ افسانے کا نام "کفارہ" تھا اور افسانہ نگار کا نام رفیق حسین۔

یہ افسانہ "ساقی" میں چھپا اور بہت پسند کیا گیا۔ اس کے بعد "کلوا" اور "بیرو" چھپے تو گویا رفیق حسین نے جھنڈے ہی گاڑ دیئے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے "ادبی دُنیا" کے ادبی جائزے میں کئی صفحات میں ان افسانوں کی منفرد خصوصیات کا جائزہ لیا۔ اس کے بعد رفیق حسین کے دس بارہ افسانے اور چھپے جنہیں عام طور پر پسند کیا گیا اور رفیق حسین اپنی انفرادیت کے ساتھ ایک اہم افسانہ نگار بن گئے۔

رفیق حسین نے ۱۹۴۰ء میں لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۴۴ء میں ساقی بک ڈپو سے ان کے افسانوں کا مجموعہ "آئینۂ حیرت" کے نام سے چھپا اور ۱۹۴۶ء میں وہ

اللہ کو پیارے ہو گئے۔ سید رفیق حسین پیشے کے اعتبار سے مکینیکل انجینئر تھے غلط املا میں اردو لکھتے تھے۔ بدخط اور ضدی تھے۔ نوکریاں چھوڑنے اور استعفاء دینے میں ماہر تھے۔ شکار کے شوقین، جنگلوں کے دلدادہ۔ جب بے روزگار ہوتے تو ٹھالی بنیا پلڑے تولے کے مصداق، یادوں کے سرے جوڑ کر افسانے لکھتے اور جب ملازم ہوتے تو مشینوں کے پرزے جوڑ کر شکر بناتے ہنس بول کر لڑ جھگڑ کر یوں ہی زندگی گزار دی۔ چند افسانے لکھے۔ کچھ متفرق چیزیں لکھیں اور پھر بے زبان، لکھ کر خود بھی زبان بند کر لی اور ایسے رخصت ہوتے جیسے ذرا دیر کو کوئی کردار اسٹیج پر آئے اور تالیوں کی گونج میں تیزی سے گزر جائے۔

رفیق حسین کی کہانیوں میں زندگی کی گرمی ان کے اپنے تجربوں اور مشاہدات کی گرمی سے آئی ہے" یاد۔ یاد۔ بچپن اور جوانی کی یاد۔" یہی یادیں ان کا سرمایہ ہیں جو رفیق حسین کی نظر اور اشارہ بن کر ان کے ذہن کے ساتھ گردش کرتی ہیں یہی یادیں، جنہیں وہ بھول چکے تھے، جب لوٹ کر آتی ہیں تو ان کی تخلیقی دنیا سوتے سے جاگ اٹھتی ہے اور رفیق حسین کے ہاں حیرت کا افسانہ بن کر موتی بکھیر دیتی ہیں"۔ کھری کھٹیا پر بیٹھا حقہ کی نلی منہ سے لگائے۔ ناک پر رکھی عینک کا ڈورا سر کے گرد لپیٹے۔ ہاتھ میں پنسل، سامنے بادامی کاغذ کا رجسٹر رکھے، داڑھی کھچڑی الجھا کر من گھڑت قصے لکھتے لکھتے گھنٹوں کے لئے غائب ہو جاتا ہوں۔ یاد یاد بچپن اور جوانی کی یاد۔ گزشتہ زندگی کے نقشے پھر سے کھنچتے ہیں۔ "گزشتہ زندگی کے یہی نقشے ان کے وہ تجربے ہیں جو کہانیوں کی شکل میں ایک ایسی انفرادیت کو جنم دیتے ہیں جو اردو کے کسی بھی افسانہ نگار کے ہاں نہیں ملتی۔ رفیق حسین کا موضوع سب سے الگ ہے۔ وہ جنگل کی کہانیاں لکھتے ہیں، وہ جنگل جہاں جانور بستے ہیں۔ وہ جانور جن میں انسانوں سے زیادہ "انسانیت" اور انسانوں سے زیادہ احساسِ قانون واخلاق ہے۔ رفیق حسین کی کہانیاں شکار کی

کہانیاں نہیں ہیں بلکہ جانوروں کی سیرت کی کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں میں جانوروں کے کردار اتنے نمایاں، اتنے زندہ اور جیتے جاگتے ہیں کہ قاری کا ذہن ان کی شخصیت کے پوشیدہ پہلوؤں کے اظہار پر مسحور ہو کر رہ جاتا ہے۔ ان کے یہ کردار محبت کرتے ہیں۔ انسانوں کے برخلاف ان میں خلوص بھی ہے اور معصومیت بھی۔ وہ انصاف کے پرستار ہیں ظلم سے نفرت کرتے ہیں، اپنے نظامِ زندگی کا احترام کرتے ہیں اور یہ سب کچھ ایسے ہوتا ہے کہ جنگل اور جانوروں کی زندگی و سیرت کے وہ گوشے سامنے آجاتے ہیں جو اب تک ہماری نظروں سے چھپے ہوئے تھے۔

رفیق حسین نے آٹھ کہانیاں لکھیں اور آٹھوں کہانیاں آٹھ الگ الگ جانوروں کی کہانیاں ہیں۔ ان میں شیر شیرنی بھی ہیں کتے، نیل گائے، بندر بندریا، بلی بلے، ہاتھی، گھوڑی اور گلتے بھی ہیں۔ یہ سب جانور ایک کردار کی طرح سامنے آتے ہیں اور ہیرو ہیروئن بن کر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں کہیں کلوا ہے، آوارہ، سچی محبت کرنے والا طاقتور کتا۔ کہیں ہیرو ہے، لمبی چوڑی ڈراؤنی خونخوار، انسان کی بستی سے اپنی دنیا میں جا کر نئی زندگی پانے والی نیل گائے۔ کہیں اپنی محبت و سیرت سے انسانوں کو نئی زندگی بخشنے والی گوری (گلتے) ہے کہیں شیریں (بلی)، فرہاد (بلا) ہے۔ ان کہانیوں کو پڑھ کر قاری ایک ایسی نامعلوم، ان دیکھی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جس کا انوکھا پن اور اس انوکھے پن کا سحر اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ رفیق حسین کی یہ کہانیاں بظاہر جانوروں کی کہانیاں ہیں لیکن یہ سب کہانیاں انسانوں کی کہانیوں کے ساتھ بُنی ہوئی ہیں۔ "کفارہ" میں بہاری کے کے ساتھ شیر اور شیرنی کی کہانی ہے "کلوا" میں چندو، مُنّن اور آوارہ کالا کتا ہے۔ "گوری ہو گوری" میں گوری (گلتے) ہے۔ رنگیلا، بسنتی اور پوری بستی ہے۔ "آئینۂ حیرت" میں بندریا، بندریا کا بچہ، قریشی صاحب ان کی بیوی اور بچے کی کہانی ہے۔ "ہر فرعونے را موسیٰ" میں کانا ہاتھی ہے۔ شیرنی اور اس کے دو بچے ہیں۔ سفید ریچھ ہے اور ان کے ساتھ ساتھ بہادر، بدّل اور شیخی باز میجر پوسٹ ہیں۔ "شیریں فرہاد" میں نسیمہ اور

اقبال کے تعلقات کے ساتھ ساتھ بلّی اور بلّے کی کہانی ہے۔ غرض کہ کوئی کہانی ایسی نہیں ہے جس میں جانوروں اور انسانوں کی کہانی ساتھ ساتھ نہ چلی ہو۔ ان جانوروں کی کہانیوں کی اہمیت انسانی کہانیوں کے ساتھ ہی اجاگر ہوتی ہے اور یہ ایک دوسرے سے اس طرح پیوست رہتی ہیں کہ دونوں پلاٹ ایک ہی تصویر کے دو رُخ معلوم ہوتے ہیں کفارہ میں جہاں شیر اور شیرنی ہیں وہاں بہاری بھی ساتھ ساتھ نظر آتا ہے۔ یہ بھی جانور نما انسان ہے جو کسی کو قتل کر کے جنگل میں آ چھپا ہے۔ وہ خود کو زندہ رکھنے کے لئے بالکل جانوروں کی طرح زندگی بسر کرتا ہے اور اسی میں اس کی مڈبھیڑ شیر سے ہو جاتی ہے :

"کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے شیر چلا آ رہا ہے۔ سر سے پیر تک پسینہ آ گیا۔ بُت بن کر جہاں کا تہاں کھڑا کا کھڑا رہ گیا۔ بہاری کو یقین سا ہو گیا تھا کہ اس جنگل میں شیر یا بھیڑیا کوئی نہیں ہے۔ آج اس نے پہلی دفعہ شیر کو دیکھا تھا لیکن شیر اس کو دو دفعہ پہلے دیکھ چکا تھا اور آج تیسری دفعہ آمنا سامنا ہی ہو گیا۔ شیر نے اس کو دیکھ کر اپنا بھاری شاہانہ چہرہ تمکنت سے پیچھے پھیر کر ایک لمحہ کے واسطے کچھ دیکھا اور پھر نہایت شان اور اطمینان کے ساتھ اس کی طرف دیکھتا ہوا بالکل آہستہ آہستہ بڑھنے لگا۔ بہاری سکتے کے عالم میں کھڑا دیکھتا رہا کہ شیر کے پیچھے ایک اور شیر تیز قدم آ رہا ہے۔ یہ شیرنی تھی۔ پورے دن پیٹ سے ہونے کی وجہ سے اس کی طبیعت چڑ چڑی ہو گئی تھی۔ جونہی شیر کے قریب آئی اس کی بھی نگاہ بہاری پر پڑی۔ ہلکی سی غراہٹ اس کے منہ سے نکلی۔ شیر اور آہستہ ہو گیا۔ جونہی شیرنی اس کے بائیں ہاتھ کی طرف برابر میں آئی۔ شیر پاس کے جنگل کی طرف گھوم پڑا اور ناراض شیرنی کو اپنے پہلو سے ڈھکیلتا ہوا ہٹا لے گیا۔"

جہاں شیر شیرنی کے یہ تاثرات سامنے آتے ہیں وہاں جنگلوں کے مناظر کی جزئیات سے

افسانے میں ایسا رنگ بھرا جاتا ہے کہ جانوروں کی حرکات و سکنات سے جنگل جاگ اٹھتے ہیں۔ اس افسانے میں، رفیق حسین کے دوسرے افسانوں کی طرح، انسان اور جانوروں کی کشمکش کا دلکش نقشہ سامنے آتا ہے اور جانوروں کے کردار کا تاثر ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ یہ تاثر ہر کہانی میں موجود ہے "گوری ہو گوری" میں جانور کے کردار کا یہ تاثر اپنے کمال کو جا پہنچتا ہے جس میں سیلاب کے آنے سے ساری بستی بہہ جاتی ہے۔ پالتو جانور اور انسان سب اپنے اپنے بچوں کو تلاش کرتے ہیں :

"رمکلیا رونے چلانے کی تھکان۔ ڈر اور خوف اور آخر میں انتہائی ناامیدی کا اب تک مقابلہ کرتی رہی تھی لیکن آخر آٹھ برس کی ننھی جان ہی تو تھی۔ گائے جب اس کے پاس آئی تو وہ گرتی ہوئی چھت کے کنارے بے ہوش پڑی تھی۔ گوری نے آکر کئی آوازیں دیں اور جب بھی رمکلیا کو ہوش نہ آیا تو پھر لمبی لمبی کھردری گرم گرم زبان سے اس کا منہ چاٹا۔ لڑکی کو ہوش آگیا پہلے تو ڈری پھر گوری (گائے) کو دیکھا۔ "گوری متیا۔ گوری متیا" کہتی ہوئی اس کے گلے میں چمٹی۔ گوری نے دو پیر مارے۔ آگے بڑھی۔ رمکلیا چھت سے گھسٹ پانی میں آگئی۔ اس نے ڈر کے مارے پیر چلائے اور چمٹ چمٹا کر گوری کی پیٹھ پر آگئی اور وہیں چھپکلی کی طرح لیٹی لیٹی چمٹ گئی۔ گوری پھر بچھڑے کے پاس آگئی۔ وہی حرکتیں پھر کیں کئی دفعہ اس کے گرد چکر لگائے اور چلی۔ جب بچھڑا ساتھ نہ چلا تو پھر لوٹ آئی۔ اب رمکلیا کی سمجھ میں آگیا تھا کہ کیا بات ہے جیسے ہی ایک دفعہ پھر گائے تیرتی ہوئی بچھڑے کے پاس گئی رمکلیا نے اوندھے لیٹے ہی لیٹے ایک ہاتھ بڑھا کر بچھڑے کے گلے سے رسی کی گانٹھ نکال دی۔ بچھڑا آزاد ہو گیا۔ گائے اور بچھڑا دونوں تیرتے ہوئے چلے۔ رمکلیا گائے پر چمٹی ہوئی تھی۔۔۔۔

دن کے بارہ بجے جس وقت آگے آگے گوری، پیٹھ پر رمکلیا، پیچھے بچھڑا۔
"او ہاں آن ھ" کے سوال جواب کرتے گاؤں والوں میں پہنچے تو بل چل
مچ گئی۔"

اس سطح پر جانور اور انسان ایک ہو جاتے ہیں۔ رفیق حسین کے سب کردار خواہ وہ انسان ہوں یا جانور جبلت کے زیر اثر پیدا ہونے والی حرکات کے سوا کچھ نہیں ہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان کی قدرتی حرکات و سکنات ہی کا مطالعہ کرتے ہیں بعض افسانوں مثلاً "آئینۂ حیرت" میں قصہ کے بعض حصے غیر فطری اور فرضی معلوم ہوتے ہیں اور ان کا خاتمہ بھی تکلیف دہ اور غلط ہوتا ہے مگر رفیق حسین کا تخیل یہاں بھی ان میں وہ جادو بھیر دیتا ہے کہ پڑھنے والا شاعرانہ سچائی (POETIC FAITH) کے طور پر انہیں قبول کر لیتا ہے اور (SUSPENSION OF DISBELIEF) کا فنی اثر قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے کر اس پر چھا جاتا ہے۔

'ایسوپس فیبلز' (AESOP'S FABLES) یا 'انوار سہیلی' میں جانوروں کو انسانی و اخلاقی کردار کا رنگ دے کر پیش کیا گیا ہے۔ یہ طریقہ انیسویں صدی تک استعمال ہوتا رہا لیکن رفیق حسین جانوروں کو جانوروں ہی کے درجے پر رکھتے ہیں۔ ان کا کردار بالکل ان کی مخصوص جنس کے مطابق رہتا ہے۔ شیر شیر رہتا ہے۔ بلّی بلّی رہتی ہے۔ وہ ان کی آوازیں بھی سناتے ہیں اور ان سے تاثر کو گہرا کرنے کا کام بھی لیتے ہیں۔ اگر کہیں کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ جانور انسان کی طرح عمل کر رہے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کی توجہ ان جبلتوں کی طرف ہے جو انسان اور جانور میں مشترک ہیں۔ یہ "جبلتیں" ہی ان کے مطالعے کا مرکز ہیں۔ یہی ان کے آدمیوں میں ملتی ہیں اور یہی ان کے جانوروں میں۔ بعض اوقات ہمارے عام تجربے میں یہ بات آتی ہے کہ کوئی جانور انسان کی طرح پیش آ رہا ہے یا انسان جانوروں کی طرح برتاؤ کر رہا ہے۔ رفیق حسین اسی صورت کی عکس کشی کرتے

ہیں۔ وہ جنگل کی قدرتی دنیا میں اخلاقی قدریں بھی دیکھتے ہیں۔ بہاری کا شیرنی سے مارا جانا قتل بہاری کا کفارہ ہے۔ بندریا کا بدایوں کے زمیندار کے بچے کو اٹھا کر لے جانا اور پھر اس بچہ کا بہاڑی کے ہاتھ لگنا انسان، قانون اور دنیا کے حادثات کا کنفیوژن (CONFUSION) سامنے لاتا ہے "شیریں فرہاد" کا نسیمہ کی طرح مزاج جذبات اور اخلاق کے اسی کنفیوژن کا اظہار ہے جو ہمیں ہر طرف نظر آتا ہے لیکن رفیق حسین کے اس اخلاقی نظریہ سے قدرت کا کوئی واضح اور جاندار رد یہ سامنے نہیں آتا اسی لئے جب وہ اس نے کو آگے بڑھاتے ہیں، جیسا کہ شیریں فرہاد میں، تو وہ جانوروں ــــ بلی اور بلے کا جاندار قصہ الگ ہو جاتا ہے اور وہ انسانوں کا قصہ بے معنی ہو جاتا ہے۔

رفیق حسین، کا اصل کام جبلتوں کی عکس کشی ہے اور اس میں انہوں نے جو کمال دکھایا ہے وہ اردو میں منفرد اور اچھوتا ہے۔

رفیق حسین کے افسانے پڑھتے ہوئے مشاہدہ کی باریکی، جانوروں کی جبلت، سیرت ونفسیات سے ان کی گہری واقفیت۔ ان کے مخصوص انداز اور رنگ ڈھنگ، جنگل کے مناظر کے دلچسپ پہلو، پہاڑوں کے گرنے اور سیلاب کے آنے کی تفصیلات۔ بقائے زیست کے لئے کشمکش کا قدرتی جذبہ۔ افسانوں کی فضا کو اتنا دلکش بنا دیتا ہے کہ قاری کا تخیل بیدار ہو کر اس منظر کا حصہ بن جاتا ہے۔ مناظر کی یہ تفصیلات اور جانوروں کی جبلت و سیرت کے جزئیات وہ ایسے موقع پر لاتے ہیں جہاں اثر و تاثیر کا رنگ بڑھانے کے لئے اس کی ضرورت ہوتی ہے۔ جانوروں کا جنسی جذبہ ایک بدنام سی چیز ہے لیکن رفیق حسین کے افسانوں میں یہ ایسی لطافت کے ساتھ بیان ہوتا ہے کہ اس جذبہ میں ایک پاکیزگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ رفیق حسین کے جانور کوئی غیر معمولی جانور نہیں ہیں بلکہ وہی عام جانور ہیں جنہیں ہم لڑتے جھگڑتے، بھاگتے دوڑتے، کھاتے پیتے، غراتے چیختے دیکھتے ہیں لیکن رفیق حسین ان کے جن پہلوؤں کو ہمارے سامنے لاتے ہیں وہ کہانی کے پس منظر

ہیں بالکل اچھوتے ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے پڑھ کر جانوروں سے ہماری محبت کا جذبہ گہرا ہو جاتا ہے۔

رفیق حسین کے افسانوں میں جانوروں کی آوازیں بھی خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ وہ افسانے کی ضرورت کے مطابق جانوروں کی مخصوص آوازوں کو بامعنی الفاظ میں اس طرح ڈھال دیتے ہیں کہ آواز تو وہی رہتی ہے جس سے ہمارے کان آشنا ہیں لیکن موقع ومحل کے مطابق ان آوازوں کے استعمال سے کہانی کا اثر دوبالا ہو جاتا ہے "گوری ہو گوری" کا آخری حصّہ اس تاثر کا خوبصورت نمونہ ہے۔ رفیق حسین کے افسانوں کا اختتام بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ قاری کے ذہن کو وہ آہستہ آہستہ نقطۂ عروج تک لے جاتے ہیں۔ اس موقع پر کہانی کے تار و پود، مناظر اور جزئیات سب مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور یہیں کہانی بھی اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہے۔ کلوا اور بیرو اور گوری ہو گوری' اس اعتبار سے بھی بہترین کہانیاں ہیں۔

ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوگا کہ رفیق حسین انشا پردازی اور زبان کی طرف بھی رجحان رکھتے ہیں۔ وہ اپنی عبارت کو، کہیں کہیں مکالموں میں دیہاتی اور مختلف طبقے کے افراد کی زبان کے استعمال کے باوجود، بول چال کی سطح پر نہیں آنے دیتے۔ ان کے طرز میں متانت کا احساس ہوتا ہے حالانکہ بہت سے حصّوں میں وہ مزاحیہ رنگ بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کا طرز ان کی کہانیوں کے مزاج و ضرورت کے مطابق ضرور ہے لیکن ابھی اسے پختہ اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ وہ اکثر طویل جملے لکھتے ہیں جن سے داخلی جذبات کے ٹیڑھے میڑھے خطوط کو اختصار کے ساتھ ایک ہی سانس میں پورے طور پر کہنے کی کوشش کا اظہار ہوتا ہے لیکن یہ جملے اپنی طوالت کے باوجود پڑھنے والے کو الجھاتے نہیں ہیں بلکہ اثر کو گہرا کرتے ہیں۔ اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کی کوشش میں وہ اکثر ایسے مرکبات بھی بناتے ہیں جو نئے

ہونے کے باوجود واضح اور بڑا اظہار ہیں مثلاً "ہم کھونٹا بکری" یا "ہاتھی چھپوا گھاس" وغیرہ۔ ان کے افسانوں میں آئینۂ حیرت اور گوری ہو گوری اس لحاظ سے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

رفیق حسین کے افسانوں کو لکھے ہوئے خاصی مدت گذر گئی ہے لیکن ان میں آج بھی وہی خوشبو محسوس ہوتی ہے جو سدا بہار پھولوں سے نکلتی ہے۔ جانوروں کے موضوع پر جیسے دلچسپ اور زندہ افسانے رفیق حسین نے لکھے آج تک کسی اردو افسانہ نگار نے نہیں لکھے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ یہی انفرادیت انہیں اردو افسانے کی تاریخ میں زندہ رکھے گی۔

(۱۹۵۴ء)

شامِ اودھ: ایک مطالعہ

شامِ اودھ پر بہ زمانۂ طالب علمی میں میں نے ایک مضمون نما تبصرہ لکھا تھا جو ۱۹۴۹ء میں شاہد احمد دہلوی کے ماہنامہ "ساقی" میں شائع ہوا تھا اور اس کے ۳۲ سال بعد یہ مضمون میرے مجموعۂ مضامین کے مرتّبین نے اپنے انتخاب میں بھی شامل کیا جس کے معنی یہ تھے کہ اتنی مدت گزر جانے کے بعد بھی اس میں کوئی بات مرتبین نے ایسی ضرور دیکھی کہ ان کی نگاہِ انتخاب اُس پر پڑی۔ ۲۶ فروری ۱۹۷۸ء کو جب ڈاکٹر احسن فاروقی کا اچانک انتقال ہو گیا تو اپنے عزیز دوست کی یاد تازہ کرنے اور انہیں پھر سے شدت کے ساتھ محسوس کرنے کے لیے میں نے ان کی تحریروں کو دوبارہ پڑھنے کا ارادہ کیا۔ پہلے میں سہ ماہی 'نیا دور' کراچی میں چھپے ہوئے اُن کے افسانے، تنقیدی مضامین اور انشائیے پڑھتا رہا، پھر یہ جی چاہا کہ ان کے ناول 'شامِ اودھ' کو پڑھنا چاہیے جسے آج سے ۲۹ سال پہلے میں نے ۱۹۴۹ء میں پڑھا تھا۔ ایک ایسی چیز کو، جسے آپ نے نوجوانی میں پسند کیا ہو، اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد دوبارہ پڑھنے کے معنی یہ تھے کہ آپ اُن حسین نقوش کو، جو یادیں بن کر آپ کے شعور و تحت الشعور کا حصہ بن چکے ہیں، دوبارہ وقت کی کسوٹی پر کس کر انہیں گہرا کرنے یا مٹانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ میں نے ڈھیلے ہاتھوں سے شامِ اودھ کو اُٹھایا اور پڑھنا شروع کیا اور جب ختم کیا تو میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ اس بار میں اس ناول سے نہ صرف پہلے سے کہیں زیادہ لطف اندوز ہوا بلکہ اس ناول کی تعمیر اس کے فن اور اس کے پلاٹ کے بہت سے نئے گوشے بھی میرے سامنے

آئے اور مجھے یوں معلوم ہوا کہ میں اس ناول اور اس کے مصنف کو پہلے سے کہیں زیادہ جانتا ہوں۔

'شامِ اودھ' اردو میں تہذیبی ناول کی اسی روایت کو آگے بڑھاتا ہے جس کے پیش رَو پنڈت رتن ناتھ سرشار اور امراؤ جان ادا والے مرزا محمد ہادی رسوا ہیں۔ سرشار نے لکھنوی زندگی کے لاتعداد پہلوؤں کو 'فسانۂ آزاد' میں پیش کیا ہے لیکن اس میں تعمیر اور فن کی وہ وحدت نہیں ہے جو ایک مربوط ناول میں ہونی چاہیئے۔ سرشار کے ہاں تہذیبی زندگی کی جھلکیاں الگ الگ ٹکڑوں میں نظر آتی ہیں جو اپنی جگہ دلکش ہیں۔ رسوا نے لکھنو کی تہذیبی زندگی کے اظہار کے لیے طوائف کو موضوع بنایا ہے اور طوائف کے کردار کے اردگرد اپنے ناول کا تانا بانا بُنا ہے۔ اس ناول میں اس مخصوص دائرے کے اندر زندگی کی تہذیبی ترجمانی بھی ہے اور وہ وحدتِ اثر بھی جو ایک ناول میں ہونا چاہیئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے سرشار و رسوا کے دائروں سے ہٹ کر لکھنو کی تہذیبی زندگی کا مطالعہ ایک خاص نوعیت اور ایک خاص تصور کے ساتھ 'شامِ اودھ' میں کیا ہے۔ ناول نگار نے اپنے مطالعے اور تجربے کی روشنی میں یہ دیکھا کہ لکھنو کی تہذیب کا سب سے نمائندہ مرکز ایک نواب کا محل ہو سکتا ہے اور انہوں نے تہذیبی زندگی کو پورے طور پر اُبھارنے کے لیے ایک ایسے ہی محل کا انتخاب کیا۔ شامِ اودھ میں یہ محل نواب ذوالفقار علی خان کا 'قصر الفضا' بن کر سامنے آتا ہے۔ اس محل سے ہر طبقہ کے لوگ وابستہ ہیں۔ ان میں ملازمین بھی ہیں اور عزیز و اقارب بھی۔ عزیزوں میں وہ بھی ہیں جو 'خاندانی' ہیں اور وہ بھی جو 'غیر کفو' ہیں۔ نواب صاحب مختلف طبقوں اور افراد کو اسی طرح ایک ساتھ باندھے ہوئے ہیں جیسے مختلف تنکوں کو ڈوری سے باندھ کر یکجا کر لیا جاتا ہے۔ اُن کی موت کے بعد یہ سب تنکے الگ الگ ہو کر بکھر جاتے ہیں۔ نواب صاحب کا وجود اس تہذیب کی شام ہے جسے اودھ سے وابستہ کیا جاتا ہے لیکن غور سے دیکھیئے تو یہ تہذیب صرف لکھنو ہی کی تہذیب نہیں ہے بلکہ مغلیہ تہذیب ہی کی ایک صورت ہے،

جو برِ عظیم پاک و ہند کے بڑے شہر یا تہذیب کے مرکز میں کسی ایسے ہی محل یا قلعے میں بند تھی جسے ایک زمانے میں عروج ہوا، پھر زوال ہوا اور پھر وہ ختم ہوگئی۔ یہی صورت ہمیں دُنیا کی ساری تہذیبوں کے ساتھ یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ رومن سلطنت کے بعد یا فرانس میں شہنشاہیت کے خاتمے کے بعد یا قرونِ وسطیٰ کے بہت بعد تک مٹتے ہوئے امراء کے قلعے، کیسل یا شاتو اسی طرح مرتی ہوئی تہذیب کے مرکز بنے رہے اور ان کے زوال کے بعد وہ تہذیب بھی ختم ہوگئی۔ اسی طرح شامِ اودھ' میں حقیقی سطح پر تو اودھ کی تہذیب کی تخریب و بربادی کا نقشہ سامنے آتا ہے لیکن ذہنی سطح پر اس میں زوال کی وہی تصویر اُبھرتی ہے جو آفاقی ہے۔ 'شامِ اودھ' میں تہذیب کی جو تصویر اُبھرتی ہے وہ بے جان اور بے حس و حرکت نہیں بلکہ اس میں کشمکش اتنی نمایاں ہے کہ رجعت پرست کھوکھلے نظام کے اندر ہی سے ترقی کی قوتیں اُبھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ نواب صاحب رجعت کے نمائندہ ہیں لیکن اپنے ایک غیر کفو بھتیجے کو، اس کے باپ کی وصیت کی بنا پر، وہ انگریزی تعلیم دلوا رہے ہیں اور اس سارے عمل سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ معاشرہ و تہذیب اندر ہی اندر بدل رہے ہیں اور پُرانی اقدار کے غیر انسانی عناصر فنا ہو کر نئی صورت کو جنم دے رہے ہیں۔

اس طرح ایک معنوی کشمکش شامِ اودھ کی کہانی کے بطن میں موجود ہے اور اسی کشمکش کی وجہ سے یہ کہانی ڈرامائی رنگ اختیار کر کے دلچسپ ہو جاتی ہے۔ پھر جس طرح اس کہانی کو ناول میں بُنا گیا ہے اس سے ایک ایسی فنکارانہ تعمیر وجود میں آگئی ہے کہ ہر خاص و عام قاری اسے دلچسپی سے پڑھ سکتا ہے۔ اکثر نقادوں نے 'امراؤ جان ادا' کی فنی تعمیر کی تعریف کی ہے لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ کرداری ناول ہے یعنی ایک مرکزی کردار کو لے کر اس کی زندگی کے مختلف ادوار کے حالات کو اس طور پر مربوط کر دیا گیا ہے کہ امراؤ جان ادا اپنے حالات بیان کرتی جاتی ہے اور رُسوا اور دوسرے سُننے والے ان حالات کے مختلف ٹکڑوں کو جوڑتے جاتے ہیں۔ امراؤ جان ادا

کا کردار ان سب کو یکجا کر دیتا ہے۔ 'شامِ اودھ' کا قصّہ اس طرح کا نہیں ہے بلکہ ڈرامائی ناول کے انداز کا ہے۔ یہاں ہمیں زمان و مکان کی اکائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ سارا قصّہ قصرالفضا میں ہوتا ہے اور صرف تین سین قلعے سے باہر کے ہیں۔ اس میں جو وقت لگا ہے وہ کل تین مہینے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ وقت یونانی ڈرامے کے چوبیس گھنٹے سے کہیں زیادہ ہے۔ بالزاک کے ناول "پیرِ گوریو" (PERE GORIOT) سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ ناول کی کامیابی کے لیے 'زماں' کے تاثر کو مہینوں پر پھیلانا ضروری ہے۔ احسن فاروقی نے بالزاک کے اسی ناول کی پیروی کی ہے۔ زمان مکان کی اکائیوں کے ساتھ ساتھ شامِ اودھ میں عمل (ACTION) کی اکائی بھی موجود ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ناول نگار نے شعوری طور پر یونانی ڈرامے اور شیکسپیئر کے ڈراموں کے پلاٹ کی تعمیر کا اثر قبول کیا ہے۔ یونانی ڈرامے میں ایک ہی پلاٹ ہوتا تھا مگر یہاں شیکسپیئر کے ڈرامے کی طرح ہر کردار سے وابستہ ایک پلاٹ ہے اور یہ سب پلاٹ ایک مرکزی پلاٹ سے جڑے ہوئے ہیں جس کے ساتھ سارے دوسرے پلاٹ ارتقا کرتے ہیں۔ شیکسپیئر کے ڈراموں ہی کی طرح 'شامِ اودھ' کے پہلے باب میں تقریباً سارے اہم کردار سامنے آجاتے ہیں اور مرکزی کش مکش اور عمل کا احساس دلاتے ہیں۔

پہلے باب میں دریائے گومتی کا کنارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ دریا قدرت کا نمائندہ اور ہمیشہ رہنے والی چیز ہے مگر اس کے کنارے دو عمارتیں — واجد علی شاہ کی چھتر منزل اور انگریزوں کی ریذیڈنسی۔ جو انسان کی بنائی ہوئی عمارتیں ہیں، دو متضاد اور دو مختلف تہذیبوں کی علامتیں ہیں۔ ان دونوں عمارتوں کے درمیانی قطعۂ زمین پر کچھ لوگ کسی خاص آدمی کے انتظار میں ٹہل رہے ہیں۔ پہلے نواب اکبر علی خان سامنے آتے ہیں۔ ان کے ساتھ دو مصاحب بھی ہیں۔ ایک حد سے زیادہ سنجیدہ اور دوسرا حد سے زیادہ پھکڑ۔ یہ دوسرا مصاحب انگریزی کشتی میں بیٹھے ہوئے ایک نوجوان حیدر نواب

کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کہتا ہے کہ دیکھئے نواب صاحب نے انہیں انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دے دی ہے حالانکہ یہ بات، خاندانی روایت کے خلاف ہے اور سب کو ناپسند ہے لیکن اکبر علی خان اس بات سے خوش ہیں۔ اُن کا اور حیدر نواب کا تعلق یہیں سے واضح ہو جاتا ہے۔ ذرا دیر بعد ایک لینڈو گاڑی آتی ہے جس میں نواب ذوالفقار علی خان، ان کے بڑے بیٹے سلطان علی خان اور منشی مدار المہام بیٹھے ہیں۔ نواب صاحب اودھ کی تہذیب کے نمائندہ ہیں۔ اُن کی بے جا فیاضی سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب جلد مٹنے والی ہے۔ دوسرے باب میں قصر الفضا کا پھاٹک سامنے آتا ہے اور نواب صاحب اپنی گاڑی میں اور حیدر نواب اپنے گھوڑے پر اتفاقاً آمنے سامنے آجاتے ہیں۔ یہی وہ دو کردار ہیں جن کے عمل سے کش مکش پیدا ہوتی ہے۔ اب ناول نگار نواب صاحب کی اندرونی زندگی کے کچھ حالات سامنے لانے کے لیے ان کی چہیتی لونڈی 'نوبہار' کو کہانی میں داخل کرتا ہے۔ یہ وہ کردار ہے جو کہانی کو نہ صرف آگے بڑھاتا ہے بلکہ اس کو صحیح سمت میں انجام تک پہنچانے میں اہم کام کرتا ہے۔

نواب صاحب محل کے اندر جاتے ہیں تو یہاں ان کی دو پوتیاں شاہ آرا اور انجمن آرا سامنے آتی ہیں۔ انجمن آرا کا یہاں اس طور پر تعارف کرایا جاتا ہے کہ وہ فوراً ہماری توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ روایتی طریقے پر ایک کھٹو خاندانی لڑکے سے انجمن آرا کی بات طے ہو گئی ہے۔ مگر ذرا دیر بعد یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ انجمن آرا اور حیدر نواب کا عشق چل رہا ہے لیکن ان دونوں کی شادی میں خاندانی روایت اور وضع داری حائل ہے۔ اس خاندانی روایت کے نمائندہ خود نواب صاحب ہیں۔ اس طرح ایک ڈرامائی مثلث بن جاتا ہے ۔۔۔ حیدر نواب، انجمن آرا اور نواب صاحب لیکن ان میں سے ہم کسی کو بھی وِلن (VILLAIN) نہیں کہہ سکتے کیوں کہ ہیرو اور ہیروئن دونوں نواب صاحب سے اور نواب صاحب ان دونوں سے بہت محبت کرتے ہیں۔ یہاں وِلن نواب صاحب

نہیں بلکہ در اصل ان کی وضع داری ولین ہے۔ قصہ آگے بڑھتا ہے تو حیدر نواب بھی
نا امید ہو جاتے ہیں لیکن نو بہار ایسی ترکیب کرنا چاہتی ہے کہ نواب صاحب ان دونوں
کی شادی پر راضی ہو جائیں۔ اسی لیئے مرکزی پلاٹ نواب صاحب اور نو بہار کے درمیان
کش مکش سے بنتا ہے اور قصہ ان مکالموں سے آگے بڑھتا ہے جو نواب صاحب اور نو بہار
کے درمیان نواب۔ صاحب کی آرام گاہ میں ہوتے ہیں۔ شاہ آرا اور نواب آغا کی شادی
ایک متوازی روایتی قصہ ہے لیکن اسی دوران نو بہار حیدر نواب اور انجمن آرا کی ملاقاتوں
کے مواقع پیدا کرتی رہتی ہے۔ محرم کی رسمیں بھی ایسے ہی مواقع فراہم کرتی ہیں اور شب داری
کی رات کو جب محل بھر روشن ہے اور آرام گاہ میں نواب صاحب اور نو بہار جاگ
رہے ہیں تو نو بہار بڑی خوبی سے انجمن آرا اور حیدر نواب کے عشق کا راز فاش کر دیتی ہے۔
ناول کا یہ باب سارے ڈرامائی قصے کا بحران (CRISIS) ہے۔ اس کے بعد ہی
نواب صاحب بیمار ہو جاتے ہیں اور مرنے سے پہلے کہتے ہیں کہ ہم نے جو انجمن آرا کی
شادی ٹھہرائی ہے وہ غلط ہے۔ اُن کے بعد اکبر علی خان کی مرضی سے انجمن آرا کی شادی
کی جائے۔ نو بہار نواب صاحب کی خاندانی روایت و وضع داری کو توڑنے میں
کامیاب ہو گئی ہے لیکن وہ ایک ناممکن بات چاہتی ہے کہ نواب صاحب اپنے ہاتھوں
سے یہ شادی کریں۔ یہ ناممکن ہے۔ نواب صاحب مرکر ہی وضع داری سے ہٹ سکتے ہیں
اور جلد ہی نواب۔ صاحب وفات پا جاتے ہیں۔ آخری سین میں پھر وہی اکبر علی خان سامنے
آتے ہیں جن سے ہماری ملاقات پہلے باب میں ہوئی تھی۔ وہ حیدر نواب کو گلے لگاتے ہیں
اور اس کے روایتی رقیب کو الگ کر دیتے ہیں۔ سلطان علی خان جو باپ (نواب صاحب)
کے ساتھ گاڑی میں آئے تھے اب اکیلے ہیں کیوں کہ نواب صاحب دفن ہو چکے ہیں اور
اُن کی بارہ دری کے سامنے کے حصے پر بجلی گر چکی ہے۔

'شام اودھ' کے قصے کے اس جائزے سے ناول کی تعمیر کے تمام مدارج کا

ایک نقشہ سا منے آجاتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ناول نگار نے شعور کے ساتھ، قصے کی ایک کڑی کو دوسری کڑی سے اس طرح جوڑا ہے کہ واقعات ارتقا کرتے ہوئے بحران (CRISIS) تک پہنچتے ہیں اور قصہ کی گتھیاں سلجھ کر انجام تک پہنچ جاتی ہیں۔ اردو ادب میں یہ ناول 'تعمیر' کی خوبصورت مثال ہے۔ امراؤ جان ادا میں ایک قسم کی تعمیر ہے اور شام اودھ میں دوسری قسم کی۔ ڈرامائی قصہ شرر کے ہاں بھی ہے مگر ان کے ہاں 'تعمیر' کا کوئی شعور نہیں ملتا۔ شام اودھ کی ڈرامائی تعمیر کی ایک خوبی یہ ہے کہ قصے کی جو شکل شعوری طور پر بنائی گئی ہے وہ کہیں پر ظاہر نہیں ہوتی بلکہ قصے میں چھپی ہوئی ایسے چلتی ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ قصے پر ہی رہتی ہے۔ یہاں فن آمد اور بے ساختگی بن گیا ہے۔ اس میں پلاٹ یا عمل کا وہ اتحاد اور تنوع بھی ملتا ہے جو انگریزی ڈرامے کی خاص صفت ہے اور شیکسپیئر کے ڈراموں کی طرح اس میں اتحادِ فضا (UNITY OF ATMOSPHERE) بھی موجود ہے۔ قصر الفضا کے مختلف حصے، اس کی روشیں، صحن، باغ، بارہ دری وغیرہ مختلف مذہبی وغیر مذہبی رسمیں ایک گہری رومانی فضا کو سارے ناول میں قائم رکھتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ناول کی تعمیر میں ناول نگار نے یورپ کے کلاسیکی و رومانی ڈراموں کی تعمیری خصوصیات کو شعوری طور پر قائم کیا ہے اور اسی لیے یہ ناول اردو میں اپنی نوعیت کا ایک منفرد ناول ہے۔

کلاسیکی ناول اور ڈرامے کی روایت سے ہم آہنگ ہونے کے باوجود شام اودھ، انگریزی ناول کی روایت سے متاثر ہے۔ فیلڈنگ، والٹر اسکاٹ اور جین آسٹن کی طرح اس ناول کی اہمیت قصے سے زیادہ کرداروں کی وجہ سے ہے۔ اس کے نسائی کرداروں پر جین آسٹن کا، مزاحیہ کرداروں پر ڈکنس کا، فکر پر جارج ایلیٹ اور ٹامس ہارڈی کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ خود ناول میں دو جگہ ان اثرات کا ذکر آگیا ہے۔ ایک جگہ

حیدر نواب کنکیا (پتنگ) پر لکھے ہوئے خط میں جو قصّہ سناتے ہیں وہ شیکسپیئر کے ڈرامے "دی ٹیم پیسٹ" کا ہے۔ دوسری جگہ حیدر نواب جس ناول کو پڑھ رہے ہیں اور جس کا قصّہ وہ نو بہار کو سناتے ہیں وہ والٹر اسکاٹ کے ناول "دی برائڈ آف لیمر مُور" کا ہے۔ شیکسپیئر کے اس ڈرامے اور اسکاٹ کے اس ناول میں رومانی فضا کو نہایت خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ اول الذکر طربیہ ہے اور آخر الذکر المیہ ہے۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اسکاٹ لینڈ کی رسم و وضع داری اور خاندانی دشمنی کی وجہ سے اسکاٹ کے اس ناول کی ہیروئن 'لیوسی ایشٹن' کی شادی 'ایڈگر ریونس ووڈ' سے نہیں ہوتی اور لیوسی خود کو ہلاک کر لیتی ہے اور ایڈگر لیوسی کے بھائی کرنل ایشٹن سے مقابلے کے لیے آتے ہوئے ڈوب جاتا ہے، اسی طرح انجمن آرا اور حیدر نواب بھی اپنے انجام کو پہنچیں گے لیکن یہاں 'نو بہار کی وجہ سے' المیہ کا اثر یہ ہوتا ہے کہ روایت پر شدّت سے چلنے والے نواب صاحب مر جاتے ہیں اور ہیرو، ہیروئن باقی رہتے ہیں۔ روایت اور ترقی کی اس کشمکش سے ناول میں ایسا ماحول پیدا ہو جاتا ہے اور دونوں رجحانات کرداروں کے ذریعے اسی طرح نمایاں ہو جاتے ہیں جس طرح اسکاٹ کے اس ناول میں۔

'شام اودھ' میں جو بھی کردار ہے وہ اپنے مخصوص ماحول کا نمائندہ ہے اور ٹائپ (TYPE) ہے۔ ناول نگار نے اسکاٹ اور شیکسپیئر کی پیروی میں ان 'ٹائپ کرداروں' کو ماحول سے ہم آہنگ کرنے کے لیے تقابل و تضاد کے اصولوں سے کام لیا ہے۔ نواب صاحب پورے ماحول پر حاوی ہیں اور حیدر نواب اس ماحول کے خلاف ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اس ماحول کے خلاف کوئی بات نہیں کرتے۔ نو بہار اور نواب صاحب ایک دوسرے سے حد درجہ محبّت کرتے ہیں مگر گروہ ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ انجمن آرا اور شاہ آرا، حیدر نواب اور

نواب آغا، نواب سلطان علی خان اور نواب اکبر علی خان، محلات کی مختلف بیگمات سب ایک ماحول کے رنگ میں رنگے ہونے کے باوجود نفسیاتی لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد ہیں۔ ان کرداروں کو تجریدی نظر سے دیکھئے تو قصر الفضا کا الف لیلوی ماحول اشاریت سے ہم کنار نظر آتا ہے۔ نواب صاحب رجعت کا اشارہ ہیں۔ حیدر نواب ترقی اور تبدیلی کا اشارہ ہیں۔ اسی طرح یہ سب کردار ایک نہ ایک دائرے میں آتے ہیں لیکن ناول پڑھتے ہوئے یہ خیال نہیں آتا کہ یہاں اشاریت موجود ہے۔ اشاریت کی اس نوعیت سے ہمارے جدید علامت نگار استفادہ کر کے اپنے فن کو سنوار سکتے ہیں۔ 'شام اودھ' میں رومانی فضا اس اشاریت کو اسی طرح چھپائے ہوئے ہے جس طرح قصے کی دلچسپی تعمیر کے فن کو چھپائے ہوئے ہے۔ آخری حصے میں نواب صاحب کے جنازے میں حیدر نواب کا سوچتے ہوئے چلنا اور پھر اس کا اظہار اشارتی فضا کا احساس دلاتا ہے۔ حیدر نواب کو اس وقت ہر چیز ایک اشارہ دکھائی دیتی ہے مگر یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول نے قدیم ڈرامہ اور ناول نگاری کے دائرے سے نکل کر جدید دور کے اشارتی اثر کو قبول کر لیا ہے۔ ای ایم فارسٹر کے "اے پیسیج ٹو انڈیا" کی طرح 'شام اودھ' بھی قدیم رومانی ناول میں تعمیر کی کلاسکی اور جدید ادب کی اشارتی فضا پیدا کرتا ہے۔ اس طرح اس ناول کے کردار رومانی ٹائپ بھی ہیں، ناول کے کردار بھی ہیں اور جدید اشارے بھی۔ اسی لیے ان کرداروں کو، جیسے کرداری ناولوں کے کردار کو الگ کر لیا جاتا ہے، ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ جدید ناولوں کی طرح اس ناول میں وہ توازن پیدا ہو گیا ہے جس کی بانی جارج الیٹ تھی یعنی یہ کہ ماحول اور کردار یکساں طور پر اہم ہوں اور ایک دوسرے میں اس طرح پیوست ہوں کہ 'مڈل مارچ' (MIDDLE MARCH) کی طرح یہ کہا جا سکے کہ اس ناول کا ہیرو کوئی فرد نہیں ہے بلکہ 'مڈل مارچ' کی پوری بستی ہے جس کی

سطح پر یہ تمام افراد اُبھرتے اور تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے "شام اودھ" کو دیکھئے تو اس کا ہیرو قصر القضا ہے اور ناول کے تمام کردار اسی کی صفات کو اُبھاتے ہیں۔

ممکن ہے یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہو جائے کہ جارج ایلیٹ اور ہارڈی کے مقامی ناولوں میں سب کردار "ٹائپ" ہیں اور یہی صورت "شام اودھ" میں ہے۔ "شام اودھ" کا ہر چھوٹا بڑا کردار اپنے ماحول کی نمائندگی کرنے کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی انفرادی خصوصیت کا بھی حامل ہے مثلاً سلطان علی خان اور اکبر علی خان۔ دونوں قصر القضا کی تہذیب اور اس کے ماحول میں رچے ہوئے ہیں لیکن جیسے جیسے ان کرداروں سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے تو ہمیں سلطان علی خان پورے طور پر روایتی انسان معلوم ہوتے ہیں اور اکبر علی خان بدلتی دنیا کے طرف دار نظر آتے ہیں۔ اول الذکر زیادہ متوازن انسان ہیں اور موخر الذکر زیادہ جذباتی ہیں۔ اس طرح نواب صاحب کی چار محلات اور ان کے بیٹے بیٹیوں کے کردار بھی الگ الگ صفات کے حامل ہیں لیکن بنیادی طور پر منفرد کردار پانچ ہیں — نواب صاحب، نوبہار، حیدر نواب، انجمن آرا اور نواب آغا۔ میر کلو کو بھی ان میں شامل کیا جا سکتا ہے لیکن وہ سرشار کے خوجی یا منشی سجاد حسین کے حاجی بغلول کی طرح فرد سے زیادہ مخصوص قسم کے مسخروں کا ٹائپ ہیں۔ اسی لیے اب ہم ان پانچوں کرداروں کو، ناول میں ظاہر ہونے والی تخلیقی قوت کے نمونوں کی حیثیت سے دیکھیں گے۔

نوبہار ان سب کرداروں میں سب سے اہم کردار ہے مصنف نے اپنے ناول کو اس شعر کے ساتھ اسی کے نام منسوب کیا ہے۔

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

پہلے ایڈیشن (۱۹۴۷ء) میں "انتساب" اس ناول کی ہیروئن کے نام" تھا اور چونکہ

پڑھنے والوں نے نوبہار کے بجائے انجمن آرا کو ہیروئن سمجھا اس لیے بعد کے ایڈیشنوں میں مصنف نے انتساب میں "نو بہار" کا لفظ اور بڑھا دیا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مصنف کے نزدیک نوبہار ہی اس ناول کی ہیروئن ہے۔ پڑھنے والوں سے اس کا تعارف اس وقت ہوتا ہے جب آرام گاہ میں وہ نواب صاحب کا انتظار کر رہی ہے۔ نواب صاحب سے اس کی محبت، اس کا ادبی ذوق (نواب صاحب کا پسندیدہ شعر اسے فوراً یاد ہو جاتا ہے)، اس کی ذہانت، تیزی و بے باکی، اس کا حسن تازہ پڑھنے والوں کے ذہن پر گہرا اثر قائم کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ ہمیں دوسرے ملازمین سے بے باکی سے ہنستی بولتی دکھائی دیتی ہے جس سے یہ گمان گزرتا ہے کہ وہ اچھال چھکا ہے مگر فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ "خاصے کی چیز" ہے اور دوسرے ملازمین سے اس کی بات چیت محض تفریح ہے۔ چھوٹک اس کے عشق میں گرفتار کنوئیں میں پاؤں لٹکائے وظیفہ پڑھتا ہے لیکن یہ بھی نوبہار کے لیے ایک مذاق ہے۔ اسی سین میں وہ حیدر نواب کو عالم اضطراب میں ٹہلتا ہوا دیکھتی ہے اور سمجھ جاتی ہے کہ وہ کسی کے عشق میں گرفتار ہیں۔ اس موقع پر وہ ان سے بات چیت کرتی ہے اور اپنی ذہانت و ذکاوت سے واضح کر دیتی ہے کہ وہ اُن کے راز سے واقف ہے اور پھر ان کی لونڈی بن کر ان کی مدد کرنے کا وعدہ کرتی ہے۔ نوبہار زیادہ تر نواب صاحب کے پاس ہی دکھائی دیتی ہے لیکن انجمن آرا کی منگنی کی رسم میں وہ سب سے پیش پیش نظر آتی ہے۔ اُسے جو انعام ملتا ہے سب کے سامنے لٹا دیتی ہے۔ نواب صاحب کے بڑھاپے کی رفیق ہونے کی بنا پر اس کا درجہ سب سے بلند ہے لیکن وہ کبھی اتراتی یا اکڑتی ہوئی دکھائی نہیں دیتی۔ ہمیشہ اپنی حیثیت کے مطابق لونڈی کے درجے پر رہنے کو ترجیح دیتی ہے۔ انجمن آرا سے وہ بہت ہوشیاری سے قریب اور حیدر نواب کی پوری طرح مددگار ہو جاتی ہے۔ وہ دونوں سے ملتی ہے اور بار بار دونوں کو ملواتی ہے۔ ان دونوں سے اپنی

محبت کا اظہار کرتی ہے اور ساتھ ساتھ نواب صاحب سے بھی۔ اس کی محبت بڑی پیچیدہ نوعیت کی حامل ہے جو غیر فطری کہی جا سکتی ہے لیکن وہ کبھی غیر فطری نہیں ہوتی۔ اس کے پیچیدہ جنسی ردِ عمل (SEX REACTION) کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک ڈاکو کی پروردہ ہے جس کی تربیت نے اس میں جارحانہ انداز اور مردانہ پن پیدا کر دیا ہے۔ نواب صاحب بھی اس سے بے پناہ محبت کرتے ہیں اور اس سے عمر میں ستر اسی برس بڑے ہیں۔ اُن سے نو بہار کی محبت میں احساس پدری (FATHER COMPLEX) بھی کارفرما ہے۔ دوسری طرف وہ شباب کا مجسمہ ہے اور حیدر نواب اسے اچھے لگتے ہیں۔ یہ نارمل جنسی رجحان (SEX LOVE) ہے لیکن چونکہ اس میں مردانہ پن بھی موجود ہے اس پیچیدہ محبت کو سمجھنا آسان نہیں ہے کبھی کبھی اس کے قدم لڑکھڑا بھی جاتے ہیں۔ وہ اپنے اندر جذبۂ رشک کا بھی اقرار کرتی ہے لیکن وہ جلد ہی خود پر قابو پالیتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ محبت کو رفعت دینے (SUBLIMATE) کی ایک پُر لطف مثال ہے۔ جب وہ نواب صاحب کو بتاتی ہے کہ وہ حیدر نواب سے محبت کرتی ہے مگر اس نے اپنی محبت انجمن آرا پر قربان کر دی ہے تو نواب صاحب اپنے مخصوص اخلاقی و روایتی انداز میں کہتے ہیں "گو تیرا ظرف اتنا اعلیٰ ہے" اور وہ جواب دیتی ہے "یہ میں کچھ نہیں جانتی میرا دل یہی کرنے کو چاہتا ہے۔"

جس ڈاکو نے اسے پالا تھا وہ حیدر نواب کے مطابق باغی تھا۔ نو بہار کی فطرت میں بھی بے جا قوانین کو توڑنے کی طرف رجحان موجود ہے۔ وہ انجمن آرا اور حیدر نواب کو ملوا کر قصر الفضا کے نظام پر ضربِ کاری لگاتی ہے۔ ہوشیار اتنی کہ کان ملا قاتوں کی کسی کو خبر تک نہیں ہوتی ایک دفعہ لوگوں کو شبہ ہوتا ہے تو وہ کوئی بات بنا دیتی ہے۔ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ بڑی ہوشیاری سے قدم اٹھاتی ہے۔

نواب اکبر علی خان کی رائے وہ ان کی داشتاؤں سے معلوم کرتی ہے اور اس وقت بھی جب حیدر نواب اور انجمن آرا مایوس ہو چلے ہیں ان میں امید کا چراغ روشن کر دیتی ہے۔ نواب صاحب کو بھی وہ شروع ہی سے پُر امید رکھتی ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا پُر امید زاویہ نظر اُسے ناول کی ہیروئن کے درجے پہ فائز کر دیتا ہے۔ اس کا کام اس لیے بلند ہے کہ وہ نواب صاحب جیسے سخت روایتی، وضع دار انسان کی رائے کو بدل دینا چاہتی ہے۔ نفسیاتی تحلیل کے نقطۂ نظر سے وہ سین اردو ناول نگاری میں خاص اہمیت رکھتا ہے جب شب داری کی رات کو نواب صاحب اور نو بہار باتیں کر رہے ہیں۔ ہر بات کھل کر ہو رہی ہے۔ نو بہار کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ نواب صاحب بدل رہے ہیں۔ وہ نواب صاحب سے کہتی ہے یا تو وہ اپنی وضع داری کو چھوڑ دیں یا اپنے بچے چاہنے والوں سے ہاتھ دھو لیں۔ نواب صاحب گھبرا جاتے ہیں اور تسبیح پڑھنے لگتے ہیں۔ شاید انہوں نے طے کر لیا ہے کہ ان کے مرنے کے سوا اور کسی طرح یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا۔ وہ بیمار پڑتے ہیں اور حیدر نواب سے اپنی رائے کا اظہار کر دیتے ہیں۔ جب ساری محلات ان کی آرام گاہ میں جمع ہوتی ہیں تو وہ اعلانیہ کہہ دیتے ہیں "انجمن آرا کی شادی میرے بعد اکبر نواب کی رائے سے ہوگی۔" یہ نو بہار کی فتح ہے مگر وہ فوراً کہتی ہے "آپ جیتے رہیں اور رخصتی کے وقت مجھے حکم دیں کہ ان کی پالکی کا پایہ پکڑ کر تو چیا" وہ ناممکن کو ممکن بنانے پہ تلی ہوئی ہے اسی لیے وہ ہیروئن ہے۔" ناول میں نو بہار عنفیت و نعمت حسنِ مزاج، ذہانت، وفاداری، ایثار و خدمت کا مجسمہ نظر آتی ہے اور کسی بھی موقع پہ غیر فطری دکھائی نہیں دیتی۔ میں نے ایک دفعہ ڈاکٹر احسن فاروقی سے کہا تھا کہ "ڈاکٹر صاحب! نو بہار کا کردار آپ نے ایسا زندہ، جیتا جاگتا تخلیق کیا ہے کہ میں تو اس پہ عاشق ہو گیا ہوں۔ اب میں اس سے کیسے اور کہاں ملوں؟" یہ سن کر فاروقی صاحب قہقہہ مار کر ہنسے اور کہنے لگے "ارے آپ۔ اس کو تخلیق کرنے کے بعد تو میں خود بھی اس پہ اسی طرح عاشق ہو گیا

ہوں جیسے پگ میلین، (PYGMALION) اُس بُت پر عاشق ہوگیا تھا جسے اس نے خود بنایا تھا۔ اسی لیے میں اپنا ناول نوبہار کے نام معنون کیا ہے۔" جس سین میں نوبہار آتی ہے وہ سین جادو اثر ہوجاتا ہے۔ مجھے نوبہار میں 'ایز یُو لائک اِٹ' کی ہیروئن روزالینڈ' (ROSALIND) کی سی زندہ دلی و خوش طبعی، جین آسٹن کے ناول" پرائڈ اینڈ پریجوڈس" کی ہیروئن 'ایلیزبتھ بینیٹ' کی سی گرم جوشی اور وہ پیچیدگی و پُراسراریت بھی ملتی ہے جو ٹامس ہارڈی کی ٹس (TESS) اور ٹالسٹائی کی' اینا' میں نظر آتی ہے۔ اس کردار کی تخلیق کی وجہ سے احسن فاروقی کا نام اردو ناول کی تاریخ میں زندہ رہے گا۔

ناول پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف نے نوبہار کو ناول میں دیر سے داخل کیا ہے اور پھر اس کے کافی دیر بعد سارے قصے کا مرکز بنایا ہے۔ یہ بھی شعوری عمل ہے۔ اس کی فنی مصلحت وہی ہے جس کی بنا پر جین آسٹن ایلیزبتھ بینیٹ کو، اُس کی بہن جین سے، کافی دیر بعد قصے کا مرکز بناتی ہے پھر اس کی وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ ناول نگار قصے کا مرکز نواب صاحب ہی کو رکھنا چاہتا ہے تاکہ قصر الفضل کے تعلق سے اودھ کی تہذیبی روح کو اُجاگر کیا جا سکے۔ نوبہار کو ایک دم مرکزِ قصہ بنانے سے یہ عمل یقیناً دشوار ہو جاتا۔ خود نوبہار نواب صاحب ہی کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہے۔ نواب صاحب پہلے ہی سین میں شان و شوکت کے ساتھ آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ بے پناہ فیاضی انہیں برباد کر رہی ہے اور خزانہ تیزی سے خالی ہو رہا ہے۔ وہ اس بات سے افسردہ بھی ہوتے ہیں لیکن خاندانی روایت اور وضع داری کے سامنے پیسہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ یہی ان کا مسلک ہے۔ نیلام کے سین سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ انعام و اکرام، شادی بیاہ اور دوسرے رسوم میں پیسہ پانی کی طرح بہایا جا رہا ہے۔ یہ تہذیب منجمد و ساکت ضرور ہو چکی ہے لیکن اس سے ہٹنا اُن کے لیے ممکن نہیں ہے۔ انجمن آرا کو لکھنا سکھانے کا مسئلہ سامنے آتا

ہے تو نواب صاحب سخت ناراض ہوتے ہیں۔ وہ کسی قیمت پر یہ گوارا نہیں کر سکتے کہ خاندانی روایت کی کوئی بھی خلاف ورزی کرے لیکن اُن کے محل میں ایک رخنہ پڑ گیا ہے۔ ان کے چھوٹے بھائی اپنے غیر کفو بیٹے حیدر نواب کو اُن کے سپرد کر کے یہ وصیت کر گئے ہیں کہ اُسے انگریزی تعلیم دلوائی جائے۔ وصیت پر عمل کرنا اُن کی وضع داری کا ایک حصہ ہے اس لیئے وہ بادلِ نخواستہ حیدر نواب کو انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دے دیتے ہیں پھر ویسے بھی حیدر نواب غیر کفو ہیں حیدر نواب نے اپنی محبت سے بھی نواب صاحب کے دل میں گھر کر لیا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ نواب صاحب انہیں بہت طرح دیتے ہیں لیکن اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ نواب صاحب کے لڑکے اُن سے محض مالی فوائد کا تعلق رکھتے ہیں جب کہ حیدر نواب اُن سے بے لوث محبت کرتے ہیں۔ نواب صاحب بھی محسوس کرتے ہیں کہ ان کے بعد حیدر نواب ہی انہیں یاد کرے گا۔ نواب صاحب کے کردار میں کوئی پیچیدگی نہیں ہے۔ ان میں اودھ کی تہذیب کی ہر صفت موجود ہے۔ ان کی سابقہ زندگی کے بارے میں ناول سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مثالی انسان تھے ان میں وضع داری کی یکسانیت موجود ہے لیکن اُس سین میں جہاں نو بہار، انجمن آرا اور حیدر نواب کا رازِ عشق فاش کرتی ہے وہ اُس وقت دوسرے نوابوں سے مختلف اور عظیم نظر آتے ہیں۔ حیدر نواب انہیں شہیدِ وضع داری اور شہیدِ محبت سے موسوم کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے بھی ان کا کردار اس شان کا حامل ہے جو مٹتے مٹتے بھی اپنے دائمی نقوش ثبت کر جاتا ہے۔ نواب صاحب اپنی ذات میں ایک انجمن ہیں لاتعداد افراد ان کے واسطے سے پرورش پا رہے ہیں۔ نواب صاحب کے کردار میں اودھ کی تہذیب کی وہ ساری قدریں بھی موجود ہیں جن کو اس تہذیب پر طنز کرنے والے بھول جاتے ہیں۔ لاتعداد افراد ان کے واسطے سے پرورش پا رہے ہیں۔ ان میں ایثار ہے

فراخ دلی ہے اور ساتھ ساتھ برباد کر دینے والی ہر کمزوری بھی ان کے کردار میں موجود ہے۔ وہ ایک ٹریجیڈی کے ہیرو ہیں اور السن کی ٹریجیڈیوں کے ہیروؤں کی طرح وہ بھی دنیا کے لئے بے کار ہو جاتے ہیں۔ پرانی ساخت کی ایک ایسی شے جو نئی ساخت کے ساتھ نہیں چل سکتی۔ ناول کے آخری باب میں المیہ کا رنگ اسی لئے گہرا ہو جاتا ہے لیکن یہاں ہمیں مفکرانہ سنجیدگی کا بھی گہرا احساس ہوتا ہے جو ٹریجیڈی کا حاصل ہے۔ اسی کے ساتھ، حیدر نواب کے خیالات کے اظہار اور نواب اکبر علی خان کے حیدر نواب کو سینے سے لگانے کے عمل سے، پڑھنے والوں کا کیتھارسس ہو جاتا ہے۔

عام پڑھنے والوں کے لئے حیدر نواب ہیرو اور انجمن آرا ہیروئن ہیں۔ ان کا قصہ بھی روایتی قسم کا ہے اور فلمی قصوں سے ملتا جلتا ہے۔ یہ انجمن آرا داستانوں کی سی ہیروئن ہے اور ناول میں جب وہ پہلی بار سامنے آتی ہے تو ناول نگار نے، اس کی نازکی اور حسن و جمال کی تعریف میں، شاعرانہ نثر لکھی ہے۔ انجمن آرا کی شیکسپیئر کی 'میرانڈا' (MIRANDA) اور والٹر اسکاٹ کی لیوسی ایشٹن سے مناسبت اسے ایک رومانی رنگ دے دیتی ہے۔ ایک جگہ نوبہار انجمن آرا کو پری اور حیدر نواب کو لال شہزادہ کہتی ہے لیکن ان دونوں کو محض رومانی کردار کہنا بھی غلطی ہے۔ یہ دونوں اپنے ماحول کی پیداوار ہیں اور اس ماحول کے پسپا جذبات نے انہیں ناامید کر دیا ہے۔ اس ماحول اور جذباتی کیفیت کا نتیجہ وہی ہوتا جو لیلیٰ مجنوں یا رومیو جولیٹ کا ہوا لیکن نوبہار ان کی محبت میں شامل ہو کر انہیں تازہ دم کر دیتی ہے۔ ان دونوں کو نواب صاحب نے اپنے گھر کے بچوں میں سب سے زیادہ چاہا اور جب بڑے ہوئے تو پردہ کرا دیا گیا۔ یہ اس تہذیب کا آئین تھا۔ ظاہر ہے کہ دونوں میں محبت موجود ہے۔ نامہ و پیام کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کنکیا پر خط لکھنا، دوربین لگا کر انجمن آرا کو دیکھنا وہ ترکیبیں ہیں جو حیدر نواب

کی محبت ڈھونڈھ نکالتی ہے۔ یہ سب باتیں اسی طرح اس معاشرے میں ہوتی تھیں لیکن اس کے باوجود حیدر نواب اس معاشرے کی تبدیلی اور ایک آنے والے معاشرے کے نمائندہ ہیں۔ وہ انگریزوں کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ انگریزوں کی طرح رہتے ہیں انگریزی ادب سے دلچسپی رکھتے ہیں! انگریزی ناول پڑھتے ہیں۔ انگریزوں کی دعوت کرتے ہیں اور انگریزی ملازمت حاصل کرتے ہیں نواب صاحب کی وہ خلوصِ دل سے خدمت کرتے ہیں۔ محرّم کے دوران وہی سب انتظامات کرتے ہیں۔ انجمن آرا میں' روایت سے بغاوت کے آثار' حیدر نواب کے عشق میں گرفتار ہو کر پیدا ہوتے ہیں۔ عشق نے اس روایتی لڑکی کو ایک نئی لڑکی بنا دیا ہے۔ وہ اپنی بہن شاہ آرا سے بالکل مختلف ہے۔ دونوں کو نواب صاحب کے سامنے پیش کر کے ناول نگار نے ان کے مزاجی فرق کو نمایاں کر دیا ہے۔ شاہ آرا بالکل روایتی ہونے کی وجہ سے عشق کرنے کی بھی اہل نہیں ہے۔ جیسے انجمن آرا کا تضاد شاہ آرا ہے اسی طرح حیدر نواب کا تضاد نواب آغا ہیں۔ نواب آغا کا کردار بالکل ویسا ہے جیسا اس تہذیب کے پروردہ لاڈلے بچّوں کا ہوتا تھا اور اسی لیئے یہ کردار بھی زندہ، جیتا جاگتا اور اودھ کی تہذیب کا نمائندہ کردار ہے۔ اس میں وہی تصنّع، تکلّف، وضعداری اور کھوکھلاپن ہے جس کی وجہ سے منجمد لکھنوی تہذیب سارے برِّعظیم میں نکّو بن گئی تھی۔ یہ سب کردار ابھر کر ناول میں آئے ہیں اور نواب صاحب و نوبہار تو وہ کردار ہیں جو زندہ بن کر ہمارے تخیّل کا حصّہ بن گئے ہیں۔

حیدر نواب عام پڑھنے والوں کے لیے اس لیے بھی دلچسپ ہیں کہ وہ فلمی ہیرو معلوم ہوتے ہیں اور انجمن آرا سے ان کا عشق اور ملاقاتیں ایک فلمی سین کی طرح ہمارے سامنے آتی ہیں مگر سنجیدہ قارئین کے لیے ان کے وجود میں ایک نقطۂ نظر پوشیدہ ہے۔ وہ قصر الفضا کو ایک کائنات کہتے ہیں۔ یہ دونوں کردار ایک ایسی رومانی دنیا بناتے

ہیں جس پڑھنے والا کھو جاتا ہے لیکن یہ وہ رومانیت نہیں ہے جو نیاز فتحپوری کے افسانوں میں ملتی ہے۔ یہاں رومانیت محض جذباتیت کا نام نہیں ہے بلکہ اس میں ایک ایسی حقیقی دنیا کو پیش کیا گیا ہے جو موجود تھی اور جس کا تجربہ ناول نگار نے کیا تھا۔ یہاں ہمیں زندگی کے حقائق اور بدلتی ہوئی زندگی کی اہم قدروں اور رجحانات کا وہ شعور بھی ملتا ہے جو زندگی کے بدلنے اور بدل کر آگے بڑھنے کا پتا دیتا ہے۔ یہاں خاندانی روایت و وضع داری کے مٹنے کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ جامد و ساکت نہیں ہے بلکہ تاریخ کے جدید فلسفے کے مطابق ہے۔ وضع داری کو مٹانے والے عوامل خود اس تہذیب کے بطن میں، حالات کے جبر سے پیدا ہو رہے ہیں۔ حیدر نواب انگریزی تعلیم پاکر ترقی کے راستے پر نواب صاحب ہی کی وجہ سے آئے ہیں۔ انجمن آرا اور حیدر نواب میں، تیئے قسم کا عشق، نواب صاحب ہی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ نوبہار نواب صاحب کو بدلنا چاہتی ہے اور اس حد تک کامیاب بھی ہو جاتی ہے جس حد تک تاریخ میں لوگ کامیاب ہوئے ہیں۔ حیدر نواب و انجمن آرا کے لیئے تو راستہ صاف ہو جاتا ہے لیکن نواب صاحب ختم ہو جاتے ہیں۔ یہاں ہمیں واقعاتی کش مکش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

فن کے لحاظ سے "شام اودھ" پرانے اصول فن کے دائرے میں رہتا ہے۔ اس میں فیلڈنگ سے لے کر ای ایم فارسٹر تک کے فن کو اُردو ناول میں شعوری طور پر کامیابی کے ساتھ سمونے کی کوشش ملتی ہے۔ اس ناول میں بیک وقت دانشورانہ (انٹیلیکچول) سطح بھی ہے جس سے خاص قاری لطف اندوز ہوتا ہے اور وہ سطح بھی جس سے عام قاری لطف اُٹھاتا ہے اسی لیئے یہ ناول' اُردو ناول کے ارتقا میں' خاص اہمیت کا حامل ہے جس میں وہ فنی شعور موجود ہے جو ہر بڑی تخلیق کے لیئے ضروری ہے۔

(دسمبر ۱۹۷۸ء/۱۹۸۱ء)

صاحبِ طرز ادیب

جدید نثر کی خرابی کا سبب یہ ہے کہ اس کے بیشتر لکھنے والے اپنی زبان کی روایت سے ناواقف ہیں۔ وہ صرف انگریزی پڑھتے ہیں اور اردو میں لکھتے ہیں۔ آج کی نثر کے جملوں کی ساخت میں ایک ایسی الجھا دینے والی ترتیب ملتی ہے کہ آدمی اسے روانی سے نہیں پڑھ سکتا۔ اسی لئے عبارت میں وہ شگفتگی اور رچاوٹ نہیں ہے کہ پڑھنے والا پڑھے اور مزا لے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مُردہ لفظوں کو جملوں کی قبروں میں اُتار دیا گیا ہے جہاں سے نہ وہ بولتے ہیں اور نہ حرکت کرتے ہیں۔ یہ جدید نثر کا اسلوب ہے جو آپ کو ہر رسالے، ہر اخبار اور ہر اچھی بری تحریر میں نظر آئے گا۔ زبان کی غلطیاں اب اس درجہ عام ہو گئی ہیں کہ اسکول اور کالج کے طلبہ صحیح اور غلط میں امتیاز کرنے سے قاصر ہو گئے ہیں۔ طرزِ بیان کی اہمیت پر نہ تو کالج مدرسوں میں زور دیا جاتا ہے اور نہ نثر نگار اسے قابلِ اعتنا سمجھتے ہیں۔ "خیال ہی سب کچھ ہے" یہ ان کا نعرہ ہے اور جس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دوسری زبان کے خیالات کو اردو میں ان لفظوں کے ذریعہ ادا کر دیا جائے جو خود نثر نگار کو معلوم ہیں۔ اس ادائیگی کے لئے نہ کسی کوشش وکاوش کی ضرورت ہے اور نہ خود اردو زبان کے مزاج، روایت اور ادب سے کسی واقفیت کی۔ پھیکی سیٹھی نثر کے انبار کے انبار نظر آتے ہیں۔ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ حالات کے بدل جانے کی وجہ سے زبان اور اس کی ساخت بھی بدل رہی ہے اور ایسے میں اس

عمل کا ہونا فطری بات ہے۔ اس بات کی صداقت سے کون انکار کر سکتا ہے، لیکن اس بدلنے کے عمل کے دوران ہی میں ہمیں پوری احتیاط کی ضرورت ہے۔ جملوں کی ساخت بدلے، نئے لہجے زبان کے خمیر میں شامل ہوں، نئی ترکیبیں بنیں لیکن یہ ساخت یہ ترکیبیں، یہ محاورے زبان کی تہذیب کا حصہ بن کر آئیں اور یہ کام ہمارے نثر نگار شعوری طور پر ہی کر سکتے ہیں۔ جدید نثر میں نہ تو سبک رفتاری ہے اور نہ عام طور پر اس میں کوئی خوشبو آتی ہے۔ الفاظ سخت پتھروں کی طرح صفحوں پر بکھرے پڑے ہیں۔ آپ جدید نثر کے بارے میں یہ ہرگز نہیں کہہ سکتے کہ وہ "شگفتہ" ہے۔ آپ کے پاس خیال بذات خود کیسا ہی کیوں نہ ہو اگر ادائیگی کے سانچے مضبوط نہیں ہیں، اگر الفاظ آپ کے حکم کی تعمیل نہیں کرتے، اگر آپ کو اس زبان کے محاوروں کے استعمال پر پوری قدرت نہیں ہے تو خیال کی قوت لفظوں کا لباس پہنتے ہی ٹوٹ جائے گی۔ آپ کا احساس ادھورا، آپ کا جذبہ نامکمل اور آپ کی بات بے اثر رہ جائے گی۔ اگر ادیب کی بات بے اثر ہو جائے اور وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ پورے طور پر ادا نہ کر سکے تو اس کا خیال بھی بے معنی ہو کر رہ جائے گا۔ بات کو با اثر طریقہ پر کہنے کی کوشش ہی میں ادیب لفظوں کو پوری احتیاط سے برتتا ہے۔ وہ اپنی بات کو کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ موثر طریقہ پر ادا کرتا ہے۔ اس کے لئے اسے محنت کرنا ہوتی ہے اور ذرا سی بات کہنے کے لئے اسے بہت سا وقت لگانا پڑتا ہے، پھر کہیں جا کر لفظوں کی پری شیشے میں اترتی ہے۔ مولانا محمد علی مرحوم سیاسی سرگرمیوں کی وجہ سے بہت مصروف رہتے تھے، کوئی کالم لکھنا ہوتا تو چلتے پھرتے لکھ لیتے۔ اسی لئے وہ بات جو ایک کالم میں زیادہ موثر طریقہ سے کہی جا سکتی تھی چار چار پانچ پانچ کالموں میں ادا ہوتی۔ جب ان پر اعتراض کیا گیا تو انہوں نے صرف یہ کہا کہ ہاں بھئی یہ بات تو ٹھیک ہے لیکن مختصر لکھنے کے لئے میرے پاس وقت نہیں ہے۔ یہ بات کہہ کر انہوں نے اپنی کمزوری کا اعتراف تو ضرور کیا

لیکن ساتھ ساتھ اسلوب بیان اور انشا پردازی کا ایک اہم نکتہ بھی بیان کر دیا لفظوں کی فضول خرچی اور ان کا بے جا استعمال نثر نگار کا سب سے بڑا عیب ہے۔ کم سے کم اور موزوں ترین الفاظ میں بات ادا کی جائے، اور یہ بات اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب لکھنے والا زبان کے مزاج سے آگاہ، اس کی روایت، لفظوں کے صحیح معنی اور محاوروں کے صحیح استعمال سے واقف ہو۔ جو لفظ یا محاورہ آئے وہ سچے موتی کی طرح روشنی دے جیسے ایک اعلیٰ جنرل لاکھوں کی فوج کو سمجھ داری کے ساتھ اتحاد اور نظم و ضبط کے رشتے میں پروئے رہتا ہے اور جس کے ایک حکم پر ساری فوج کھڑی ہو جاتی ہے، اسی طرح ایک اچھا نثر نگار بھی لاکھوں لفظوں کی فوج کا جنرل ہے۔ جو یہ جانتا ہے کہ کس لفظ کو کب اور کیسے استعمال کیا جائے۔ مختلف الفاظ اور محاوروں کی کیا روایت اور تاریخ ہے۔ ان کے اندر نئے معنی اور خیال و احساس کے بدلتے دھاروں کو کیسے داخل کیا جا سکتا ہے۔ اگر نثر نگار لفظوں کو برتنے کا سلیقہ نہیں رکھتا، اگر وہ لفظوں کے مزاج و معانی سے واقف نہیں ہے تو وہ اس طالب علم کی طرح ہو کر رہ جائے گا جس نے امتحان کے پرچے میں "لُو پھٹنا" کے محاورے کو یوں استعمال کیا تھا کہ "ہائے افسوس سلمہ کی لُو پھٹ گئی۔"

یہاں اتنی لمبی تمہید میں نے اس لئے باندھی ہے تاکہ میں یہ کہہ سکوں کہ ایسے دور میں جہاں نثر کا یہ حال ہو وہاں شاہد احمد دہلوی کی نثر اس سایہ دار درخت کی سی ہے جس کے نیچے بیٹھ کر تھکا ماندہ مسافر تھوڑی دیر آرام کر سکے، جس کے میٹھے پھلوں کا ذائقہ ایک طرف اس کی بھوک مٹا سکے اور دوسری طرف اس کے چٹخاروں سے روحانی کیف بھی حاصل کر سکے۔ میں شاہد صاحب کی تحریروں کو اسی ذائقہ اور چٹخارہ کے لئے پڑھتا ہوں تاکہ جدید نثر کے صحرائے اعظم کی تپش اور جھلسا دینے والی کڑی دھوپ سے کچھ دیر کے لئے عافیت پا سکوں۔ ان کی نثر میں مجھے خوشبو کا احساس ہوتا ہے۔

وہ خوشبو جو جدید نثر میں بہت کم محسوس ہوتی ہے۔ ان کی نثر کی سب سے اہم خصوصیت یہی ہے کہ وہ شگفتہ ہے۔ پڑھنے والا اسے مزے لے کر پڑھتا ہے اور بات پورے طور پر دل کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔ ان کی نثر سب سے الگ ہے۔ اسے تاش کے پتوں کی طرح مختلف نثر پاروں کے ساتھ پھانٹ دیجئے وہ خود ہی پکار اٹھے گی" میں یہاں ہوں"۔ آپ ان کے وہ خاکے پڑھ جائیے جو انہوں نے خواجہ حسن نظامی، بیخود دہلوی، عنایت اللہ دہلوی، عظیم بیگ چغتائی، ناصر علی، میراجی اور منٹو پر لکھے ہیں۔ ان کے وہ مضامین پڑھ جائیے جو انہوں نے دلی کی عید، چوک کی بہار، دلی کی برسات وغیرہ کے عنوان سے لکھے ہیں یا پھر ان کے ترجمے پڑھ جائیے جو انہوں نے مغرب کے شاہکار افسانوں اور ڈراموں کے کئے ہیں۔ آپ کو اندازہ ہوگا کہ زبان و بیان پر قدرت رکھنے والا انشا نگار اپنی زبان کی روایت اور مزاج سے رشتہ ناتا برقرار رکھ کر بھی کیا کیا کام انجام دے سکتا ہے۔ ان کی نثر کو پڑھ کر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ آدمی کو اپنی بات کس طرح کہنی چاہیئے کہ شگفتگی بھی باقی رہے اور بات بھی پوری طرح ادا ہو جائے۔ شاہد صاحب کی نثر میں وہ دلکشی اور شگفتگی ہے کہ بات سیدھی دل میں اتر جاتی ہے۔ ان کی عبارتیں میں نہ تو انگریزی الفاظ ملتے ہیں اور نہ فارسی عربی کے الفاظ نثر میں شان و شوکت اور گھن گرج کا اضافہ کرنے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ محاوروں اور لفظوں کا اس قدر صحیح استعمال ہوتا ہے کہ ہر لفظ زندہ اور جیتا جاگتا نظر آتا ہے۔ جو آپ سے بات کرتا ہے، آپ کو تھپکتا بھی ہے اور جھنجھوڑتا بھی ہے اور انہیں الفاظ کے ذریعہ خیال و احساس کی پوری تصویر پڑھنے والے کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے۔

"دلی کی بپتا" ۱۹۴۸ء میں لکھی گئی۔ اس میں لکھنے والے پر جو کچھ بیت پڑی، جو کچھ واقعات اس نے اپنی آنکھ سے دیکھے ان کو من و عن بیان کر دیا۔ ویسے تو بہت سے نامور ادیبوں نے بھی فسادات کے بارے میں افسانے، ناول، ڈرامے اور مضامین

لکھے لیکن جو چیز آج بھی اسے دل چسپ بنائے ہوئے ہے وہ اس کا انداز بیان ہے، اس کی خوب صورت نثر ہے۔ اس کی ٹکسالی اور بامحاورہ زبان ہے جس کی سادگی میں وہ تہ داریاں ہیں کہ آدمی اس سے ہر بار ایک نئی لذّت حاصل کرے۔ میں یہ بات صرف اس لیے لکھ رہا ہوں کہ فسادات کے سلسلے میں جو چیزیں لکھی گئیں ان میں سے بیشتر کو اگر آج پڑھا جائے تو پڑھنا دوبھر ہو جائے۔ "دلّی کی بپتا" آج بھی اسی طرح دلکش اور دل چسپ ہے۔ "دلّی کی بپتا" سے اور کچھ نہیں تو اس بات کا تو پتا چلتا ہے کہ اچھی نثر وقت کی تلوار کی تیز دھار سے فن پارہ کو کس طرح محفوظ کر لیتی ہے۔ انداز بیان ہی وہ چیز ہے جو کسی تحریر کو ہمیشہ نیا رکھتا ہے۔ "آبِ حیات" تاریخی اعتبار سے کتنی ہی غلط سہی لیکن آج بھی یہ کتاب اسی طرح تر و تازہ اور زندہ ہے اور اس کے پڑھنے میں آج بھی لطف آتا ہے۔ "دلّی کی بپتا" کی نثر آج بھی اسی طرح لطف دیتی ہے اور آج بھی دل پر اسی طرح اثر کرتی ہے۔

دوسرے اور فنون کی طرح نثر کا بھی یہ کمال ہے کہ آدمی جو کچھ محسوس کرے اور جو کچھ تخیّل کے زور سے دیکھے اسے اسی شدّت اور جامعیت کے ساتھ لفظوں کی گرفت میں لے آئے، تاکہ جب پڑھنے والا اسے پڑھے تو اس کے اندر بھی وہی شدّتِ احساس، جذبہ اور تصویرِ خیال پیدا ہو جائے جو لکھنے والا پیش کرنا چاہتا تھا۔ اس اعتبار سے بھی شاہد احمد دہلوی کی نثر نمونہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہاں میں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا:

"ریل چلتی اور رُکتی رہی اور سب بیٹھے بیٹھے اونگھنے اور سونے لگے۔ میں بھی کھڑکی سے سر باہر نکالے اونگھ رہا تھا۔ دو بج رہے تھے اور اندھیارا ہونے والا تھا۔ گاڑی خوب تیز چل رہی تھی کہ ایک دم جھٹکا کھا کر رک گئی۔ ساری گاڑی میں ایک شور برپا ہو گیا۔ جھٹکوں سے جانیں سی کھُل گئیں۔"

(دلّی کی بپتا)

بات سیدھی سادی ہے۔ نہ اس میں افسانویت ہے اور نہ مبالغہ کے ذریعہ کسی قسم کی شدت دکھائی گئی ہے، لیکن ریل کے ڈبے اور مسافروں کی اس حالت کو، جو ایک دم جھٹکا کھا کر رکنے سے ڈبے اور مسافروں کی ہوئی، نثر نگار نے "جامنیں سی گھل گئیں" کے مختصر سے جملہ سے ادا کیا ہے جس سے پڑھنے والے کے سامنے ایک دم جھٹکا کھا کر گاڑی رکنے کی حالت کی مکمل تصویر آجاتی ہے۔ شاہد صاحب کی نثر کی یہ وہ خوبی ہے جو ان کے ہاں اثر آفرینی کا جادو جگا دیتی ہے۔

زبان کا صحیح استعمال اور محاوروں کو برتنے کا سلیقہ ان کا خاندانی وصف ہے، جو اپنی پوری رچاوٹ اور ایک نئے توازن کے ساتھ ان کی نثر میں آگیا ہے۔ شاہد احمد دہلوی کی نثر میں "دلی اسکول" کا وہ سارا بانکپن موجود ہے، جو ہمیں الگ الگ ڈپٹی نذیر احمد اور محمد حسین آزاد کے ہاں نظر آتا ہے۔ آزاد کی نثر میں استعاروں کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ وہ ایک بات کو کئی کئی استعاروں کے ذریعہ ادا کرتے ہیں۔ ان کی عبارت رنگین اور تخیل کے زور سے شوخ و شگفتہ ہوتی ہے۔ نذیر احمد محاوروں کو کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ ان کی نثر صاف، طرز بیان رواں، بے ساختہ اور واضح ہے۔ شاہد احمد دہلوی کے ہاں نہ استعاروں کی کثرت ہے اور نہ محاوروں کی۔ ان کی عبارت میں نہ وہ شوخی ہے جو آزاد کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ وہ ظرافت جو نذیر احمد کے ہاں ملتی ہے لیکن ان دونوں صاحب طرز ادیبوں کی نثر کے امکانات جس نقطہ پر ملتے ہیں وہاں سے شاہد احمد دہلوی کی نثر پیدا ہوتی ہے جس میں استعارے، محاورے، روزمرہ اور ٹکسالی زبان ایک خاص توازن کے ساتھ ان کے مزاج کی سنجیدگی کے ساتھ مل کر ایک نئے لہجے کو جنم دیتی ہے۔ اسی لئے ان کی نثر میں محاوروں کا استعمال موضوع کی مناسبت کے ساتھ خود بخود ہوتا ہے اور وہ اپنی جگہ ایسے ٹھاٹ باٹ اور گھتے سے جانے کے ساتھ آتے ہیں کہ انہیں کسی دوسرے محاورہ یا الفاظ سے نہیں بدلا

جا سکتا۔ ان کی نثر نذیر احمد اور محمد حسین آزاد کی نثر کا ایک نیا امکان ہے جس میں شگفتگی اور بانکپن ایک ایسی سنجیدگی کے ساتھ گھل مل گئے ہیں کہ ان کی نثر میں خوب صورت توازن بھی ہے اور خوش انداز سنجیدگی بھی۔ نہ وہ بہت دور تک نذیر احمد کے ساتھ چلتے ہیں اور نہ محمد حسین آزاد کے ساتھ، لیکن دونوں کو اپنے ساتھ لئے دونوں کے مزاجوں کو اپنے مزاج کے خمیر میں گوندھ کر ایک نیا مرکب تیار کرتے ہیں اور یہی وہ امکان ہے جو انہیں صاحبِ طرز ادیب کی حیثیت عطا کرتا ہے۔ میں اپنی اس بات کو ایک اقتباس سے واضح کرتا چلوں تو شاید زیادہ مناسب ہوگا :

"اللہ بخشے میر ناصر علی دلّی کے ان وضعدار شرفا میں سے تھے جن پر دلّی کو فخر تھا عجب شان کے بزرگ تھے۔ "بزرگ" میں نے انہیں اس لئے کہا کہ میں نے جب سے ہوش سنبھالا انہیں بزرگ ہی دیکھا سو کے پر جمرخ ہو گئے تھے۔ خشخاشی ڈاڑھی پہلے تل چاولی تھی، پھر سفید ہو گئی تھی۔ کتری ہوئی لبیں، پوپلا منہ، دہانہ پھیلا ہوا، بے قرار آنکھیں، ماتھا کھلا ہوا، بلکہ گدّی تک۔ ماتھا ہی ماتھا چلا گیا تھا۔ جوانی میں سرو قد ہوں گے۔ بڑھاپے میں کمان کی طرح جھک گئے تھے۔ چلتے تھے تو پیچھے دونوں ہاتھ باندھ لیتے تھے، مستانہ وار جھوم کر چلتے تھے۔ مزاج شاہانہ، وضع قلندرانہ، ٹخنوں تک لمبا کرتا، گرمیوں میں موٹی ململ یا گاڑھے کا اور جاڑوں میں فلالین یا وائل کا۔ اس میں چار جیبیں لگی ہوتی تھیں۔ جنہیں میر صاحب کہتے تھے "یہ میرے چار نوکر ہیں"۔ گلے میں پٹکا یا گلوبند، سر پر کبھی کپڑے کی تیخ گول ٹوپی اور کبھی صافہ۔ گھر میں روئی کا کنٹوپ بھی پہنتے تھے اور اس کے پاکھے اُلٹ کر کھڑے کر لیتے تھے۔ جب جُغہ پہنتے تو عمامہ سر پر ہوتا۔ اک برا پاجامہ، ازاربند میں کنجیوں کا گچھا۔ پاؤں میں نری کی سلیم

شاہی، کسی صاحب بہادر سے ملنے جاتے تو انگریزی جوتا پاؤں میں اَڑا لیتے۔" (گنجینۂ گوہر)

میں نے یہاں ایک ایسا اقتباس پیش کیا ہے جو بیانیہ انداز لئے ہوئے ہے۔ نثر کے ایسے ٹکڑے آپ کو نذیر احمد اور محمد حسین آزاد کے ہاں بھی ملیں گے لیکن اس اقتباس کو اگر آپ ان انشاپردازوں کی ایسی ہی تحریروں کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو آپ کو شاہد احمد دہلوی کی نثر میں ان دونوں کی گونج ضرور سنائی دے گی لیکن ساتھ ساتھ آپ کو یہ بھی احساس ہوگا کہ یہ ان دونوں سے بالکل مختلف بھی ہے۔ نثر نگاری کی اس روایت کو اس طور پر برتنے کا ڈھنگ مجھے صرف شاہد احمد دہلوی کی نثر میں نظر آتا ہے جس میں نذیر احمد اور آزاد موجود ہیں بھی اور نہیں بھی۔

شاہد احمد دہلوی کی نثر کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ بوجھل پن پیدا کرتے ہیں اور نہ جملوں کا ڈھیلا پن روانی کے راستے میں روڑے اٹکاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک سلجھا ہوا انسان روزمرہ کی زبان میں بات چیت کر رہا ہے۔ بات چیت کے انداز میں ادبی نثر لکھنا کتنا دشوار ہے، اس کا اندازہ وہی لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے اچھی نثر اور اچھی عبارت لکھنے کی کوشش کی ہے۔ شاہد احمد دہلوی کی نثر کی تین بنیادی خصوصیات ہیں۔ ایک یہ کہ وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ محاورں کو ایسے برمحل طریقے سے استعمال کرتے ہیں کہ عبارت کھل اٹھتی ہے اور حسن و دلکشی کے ساتھ معنی و مفہوم کی صاف اُجلی تصویر ہمارے ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ تیسرے یہ کہ ان کے لہجے میں ایسا سبھاؤ، ایسی مٹھاس اور گھلاوٹ ہے کہ بات چیت کا یہ انداز ہمارے وجود پر جادو کا سا اثر کرتا ہے اور ہم اس نثر کو پڑھ کر اس مسرت سے ہم کنار ہوتے ہیں جو ادب کی بنیادی صفت ہے۔ شاہد احمد دہلوی کی نثر کی یہ خصوصیات ان کی ہر تحریر

میں ملتی ہیں۔ گرمی کا موسم ہم سب نے دیکھا اور اس کی شدت ہم سب نے جھیلی ہے۔
اب اس گرمی کا ذکر شاہد احمد کی زبان سے سنیئے :

"اب سے دور دلی میں ایک سال ایسا سوکھا پڑا کہ خلقِ خدا تراہ تراہ پکار اٹھی۔ جھلستا ہوا سورج، جھلستی ہوئی زمین۔ در و دیوار سے آگ برس رہی تھی۔ گرمی کے مارے یہ برا حال کہ پسینہ جو چوٹی سے بہا تو ایڑی تک جا پہنچا۔ پھلروا سے لال کمھلائے جلتے اور گلاب سے گال مرجھلے جاتے تھے۔ لو کی وہ شدت کہ زمین سے آسمان تک بھاڑ سا بھنتا رہتا۔ بازار میں سے اچھا بھلا آدمی چلا جا رہا تھا کہ پٹ سے گرا اور دیکھتے ہی دیکھتے اللہ کو پیارا ہو گیا۔ معلوم ہوا کہ لو لگی، بچارے نے پھٹکا بھی نہ کھایا۔ زمین کی تپش کا یہ حال کہ مٹر کے دانے پھینکو تو بھن کر چٹخنے لگیں۔ شہر کے آس پاس تمام ندی نالے تالاب چقر سوکھ گئے تھے۔ رات کو حبس ایسا ہوتا کہ دم گھٹا جاتا۔ پنکھا جھلتے جھلتے ہاتھ ٹوٹے جاتے۔ چارپائیاں ابھی بھگوئیں، ابھی دیکھو تو بان خشک پڑا ہے۔ کہ لگانا مشکل، کروٹ لینا دشوار مگر دلی کے زندہ دل ایسے سمے میں بھی کب چوکتے ہیں۔ ایک صاحب لہک لہک کر یہ شعر پڑھ رہے ہیں :

کبابِ سیخ ہیں ہم۔ کروٹیں ہر سو بدلتے ہیں
جو جل اٹھتا ہے یہ پہلو تو وہ پہلو بدلتے ہیں" (اجڑا دیار)

یہ طرزِ ادا چونکہ ان کی سب تحریروں میں مشترک ہے اس لئے ہم شاہد احمد دہلوی کو صاحبِ طرز ادیب کہہ سکتے ہیں۔ وہ لوگ جو صاف ستھری، آسان اور خوبصورت اردو پڑھنا، سیکھنا یا لکھنا چاہتے ہیں شاہد احمد دہلوی کی نثر ان کے لئے ایک نمونے کی حیثیت رکھتی ہے۔

(۱۹۶۱ء)

انارکلی : ایک مطالعہ

(۱)

" انارکلی " کو ڈراما نگاری کے فن کے لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ڈراما اسٹیج کی چیز ہے اور " انارکلی " اسٹیج کے لئے نہیں لکھا گیا تھا اور نہ کبھی باقاعدہ اسٹیج کیا جا سکا۔ مرحوم امتیاز علی تاج نے دیباچے میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ " تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لئے انھوں نے پیش کئے انہیں قبول کرنا مجھے گوارا نہ ہوا۔ " اگر انارکلی کا مقابلہ اُن ڈراموں سے کیا جائے جو اسٹیج کے لئے لکھے گئے اور اسٹیج پر کامیاب ہو کر بعد میں کتابی شکل میں چھپے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کی وہ خوبیاں جو غور اور اطمینان سے پڑھنے والوں کے سامنے آتی ہیں، اسٹیج پر پیش ہونے کی روا روی میں بالکل غائب ہو جاتیں۔ دنیا کے بہترین ڈراما نگار شیکسپیئر بن جانسن یا فرانس کا مولیئر اسٹیج سے وابستہ تھے۔ آج بھی ہر ڈراما نگار اسٹیج کی ضرورت اور پبلک کا خیال رکھ کر ڈراما لکھتا ہے اور اپنی مخصوص پسند یا ناپسند کو پبلک کی پسند و ناپسند کے حوالے کر دیتا ہے کسی ڈرامے کی کامیابی یا ناکامی کا واحد معیار یہی ہے کہ اسٹیج پر پبلک نے اُسے کس حد تک پسند کیا۔ برخلاف اس کے " انارکلی " اسٹیج اور ڈراما دیکھنے والوں کی پسند و ناپسند کا خیال رکھتے ہوئے نہیں لکھا گیا۔ اسی لئے یہ " اسٹیج پلے " نہیں ہے بلکہ ایک " ادبی ڈراما " ہے جو پڑھنے کے لئے لکھا گیا ہے۔ یہ ناول بھی ہو سکتا تھا مگر ناول کے فن کے بجائے اُسے ڈراما کے فن میں لکھا گیا ہے

اور اسے اسی معیار سے دیکھنا چاہیئے۔

انارکلی کے قصّے کی کوئی تاریخی حیثیت نہیں ہے لیکن لاہور میں اس کی حیثیت ایک مشہورِ عام افسانے کی ضرور ہے۔ وہاں انارکلی کا مزار بھی موجود ہے۔ سول اسٹیشن انارکلی کے نام سے مشہور ہے اور لاہور کے مشہور ترین بازار کا نام بھی انارکلی ہی ہے۔ انارکلی کے مقبرے میں ایک فریم لگا ہوا ملتا ہے جس میں یہ قصّہ لکھا گیا ہے کہ "انارکلی کا خطاب شہنشاہ اکبر کے حرم میں نادرہ بیگم یا شرف النساء بیگم ایک منظورِ نظر کنیز کو ملا تھا۔ ایک روز اکبر شیش محل میں بیٹھا تھا۔ نوجوان انارکلی اس کی خدمت میں مصروف تھی تو اکبر نے آئینوں میں دیکھ لیا کہ وہ سلیم کے اشاروں کا جواب تبسّم سے دے رہی ہے۔ بیٹے سے مجرمانہ سازش کے شبہے پر شہنشاہ نے اُسے زندہ گاڑ دینے کا حکم دیا۔ چنانچہ حکم کی تعمیل میں اُسے مقرّرہ مقام پر سیدھا کھڑا کر کے اُس کے گرد دیوار چُن دی گئی۔ سلیم کو اُس کی موت کا بے حد صدمہ ہوا۔ تخت پر بیٹھنے کے بعد اس نے انارکلی کی قبر پر ایک نہایت عالی شان عمارت بنوا دی۔"

اس قصّے کی ہر ہر بات پر مورخوں نے بحث کی ہے اور یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ اس میں کون سی بات سچّی ہے۔ لاہور کے لوگوں میں یہ قصّہ بہت ہی مختلف واقعات کے ساتھ مشہور ہے۔ کسی صاحبِ تخیل کے لئے ان رائج واقعات سے خوبصورت اور دلآویز قصّہ بنا لینے کے لئے یقیناً اچھا مواد ملتا ہے۔ چنانچہ امتیاز علی تاج نے روایت کا بیج لے کر اپنی مرضی کے مطابق اُسے ایک مکمل درخت بنا دیا ہے۔

(۲)

آیئے اب آگے چلیں اور دیکھیں کہ اس ڈرامے کی "فنّی تعمیر" ڈراما نگاری کے فن پر کہاں تک پوری اُترتی ہے اور وہ مجموعی تاثر یا اثرِ اتحاد، جو ارسطو اور کلاسیکی ڈراما نگاروں کے نقطۂ نظر سے ڈرامے کی جان ہے، اس میں کہاں تک ملتا ہے؟ لیکن اس سے

قبل کہ ہم اس ڈراما کی ”تعمیر“ کا جائزہ لیں یہ بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ ہماری عربی، فارسی اور اُردو روایت میں ڈرامے کا وجود کم و بیش بالکل نہیں ہے۔ ہمارا روایتی تخیل جزئیات پر چلتا ہے اور مکمل و مربوط تعمیر سے نہ صرف بے نیاز بلکہ قاصر ہے۔ اگر کوئی تعمیری کارنامہ جدید اردو ادب میں وجود میں آیا بھی ہے تو وہ یورپی ادب کے زیرِ اثر ہی آیا ہے۔ اس لئے ”انارکلی“ کی کامیابی کو دیکھنے کے لئے یورپ کی روایت سے اسے جانچنا ضروری ہو جاتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ ایک روایت کا دوسری مختلف تہذیب والی روایت کے ادب میں منتقل ہونا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ ایک تہذیبی روایت کو دوسری تہذیبی روایت میں منتقل کرتے وقت منتقل کرنے والی قوم کی خصوصیات بھی اس میں شامل ہو جاتی ہیں۔ ڈراما یونان کی چیز ہے مگر فرانس میں اُسے جس طرح اپنایا گیا، وہ انگلستان میں یونانی ڈراما کی روایت کو اپنانے کے عمل سے بالکل مختلف ہے۔ اسی لئے اردو کی روایت میں پلے بڑھے ہوئے انسان کا ڈراما بھی ایک الگ چیز ضرور ہوگا۔ لہٰذا ”انارکلی“ کی فنی تعمیر کا جائزہ لیتے وقت یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ اس ڈرامے میں اردو ادب کی روایت کے کون سے عناصر شامل ہو گئے ہیں۔

امتیاز علی تاج نے انارکلی کے ”قصہ“ کو تین ”ابواب“ میں تقسیم کیا ہے۔ یہ ”باب“ یورپ کے ڈرامے کے ”ایکٹ“ کہے جا سکتے ہیں۔ تھیٹر کے کھیلوں میں ایکٹ کا لفظ عام تھا مگر تاج صاحب اس انگریزی لفظ کے بجائے اُردو کا لفظ ”باب“ استعمال کرتے ہیں۔ پھر ہر باب کا انہوں نے ایک عنوان قائم کیا ہے۔ پہلے باب کا عنوان ”عشق“، دوسرے کا ”رقص“ اور تیسرے کا ”موت“ ہے۔ یہ سُرخیاں اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہیں کہ اُن کے سامنے اسٹیج اور ڈراما دیکھنے والے نہیں ہیں بلکہ صرف و محض ڈراما پڑھنے والے ہیں۔ یورپ کے کسی ”اسٹیج پلے“ میں یہ

سُرخیاں نہیں ملیں گی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ایکٹ ایک مسلسل چیز کا حصّہ ہے اور اس کا مرکزی خیال (THEME) کسی طرح الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سُرخیاں تاج صاحب کی اپنی جدّت ہیں اور ڈرامے سے زیادہ ناول کی نوعیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور ہماری روایت کے پڑھنے والوں کے لئے قصّے کو حصّوں میں تقسیم کر دیتی ہیں۔ ہر باب میں چار چار منظر اور آخری باب میں پانچ منظر رکھے گئے ہیں۔ آخری باب کا آخری منظر دراصل "اختتامیہ" ہے ورنہ ہر باب کو منظر ویسے کے لحاظ سے متناسب بنایا گیا ہے۔

مقام قلعۂ لاہور ہے۔ زمانہ ۱۵۹۹ء کا موسم بہار ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اتحادِ زمان و مکان کا بھی بڑی حد تک خیال رکھا گیا ہے مگر ساتھ ساتھ یونانی ڈراما کی سخت پابندی سے گریز کیا گیا ہے یعنی زمان و مکان دونوں کی وسعت بہت کافی ہے لیکن اتنی زیادہ نہیں ہے جتنی عہدِ ایلزبتھ کے انگریزی ڈرامے میں دکھائی دیتی ہے تاج صاحب نے اس معاملے میں معقول اور مفید مزاج سے کام لیا ہے۔ ۲۰ کرداروں کی تعداد تیرہ ہے۔ ان کے علاوہ آنے جانے والے کردار بہت سے ہیں۔ یہ تعداد یونانی ڈرامے کے عمل کے خلاف اور انگریزی ڈرامے کے عمل کے مطابق ہے۔ ڈراما پڑھنے سے پہلے منظروں کے ذریعے ہم ایک وسیع قلعے کے مختلف حصّوں اور اُن کے متعلق مختلف قسم کے کرداروں سے متعارف ہو کر ڈراما پڑھنے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف بادشاہ، بادشاہ بیگم اور اُن کے مشیروں کی دنیا ہے اور دوسری طرف حرم سرا ہے جو کنیزوں سے بھری ہوئی ہے۔ پہلے طبقے کے کُل چار کردار ہیں اور دوسرے طبقے کے کم از کم نو کردار نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ قصّہ حرم سرا ہی کا معلوم ہوتا ہے جس میں بادشاہ اور شاہزادہ داخل ہو کر ایک ایسی صورت پیدا کر دیتے ہیں جو "المیہ" بن جاتی ہے۔

پہلے باب کے پہلے منظر کو ایک طویل بیان سے شروع کیا جاتا ہے۔ یہ بیان اسٹیج کی ہدایات سے کہیں زیادہ وسیع ہے اور ناول کے مزاج سے قریب تر ہے۔ پڑھنے

کے لئے لکھے ہوئے ڈراموں میں اس قسم کا طویل بیان ضروری ہوتا ہے۔ یورپ میں ڈرامے کو اسٹیج کرتے وقت خود ڈراما نگار کا موجود ہونا ضروری خیال کیا جاتا ہے تاکہ اسٹیج مینیجر پس منظر کو مصنف کی ہدایت کے مطابق تیار کر سکے۔ بعد میں جب ڈرامے شائع ہوئے تو مصنفوں نے "پس منظر" کی تفصیل یہاں بھی شامل کر دی۔ برنارڈ شا، بیری اور گالزوردی کے مطبوعہ ڈراموں میں ہمیں اسی قسم کے "بیانات" نظر آتے ہیں۔ "انارکلی" میں منظرِ اول کے "بیان" کی بھی یہی نوعیت ہے۔ جب پردہ اُٹھتا ہے تو محل سرا کے اس حصے میں جو جوان کنیزوں کے لئے مخصوص ہے۔ سب کنیزیں تفریحات میں مصروف ہیں۔ ان میں ایک گروہ ایسا ہے جس سے محل میں کنیزوں کی زندگی اور ان کی مصروفیات سامنے آتی ہیں۔ ان میں سے تین کنیزوں دلآرام، عنبر، مروارید کو ڈرامہ نگار سلیقے سے اُبھارتا اور نمایاں کرتا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ نمایاں دلآرام ہے۔ اس کی شکل و صورت کے نقوش بھی سامنے لائے جاتے ہیں اور اس کے کردار کی طرف بھی اشارے کئے جاتے ہیں۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ تاج صاحب کے سامنے اسٹیج سے زیادہ فلم کی تکنیک ہے۔ پہلے سارے منظر کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ پھر کیمرہ ایک گروپ پر مرکوز ہوتا ہے اور آخر میں ایک فرد پر ٹھہر جاتا ہے۔ دلآرام سارے قصے میں "ولینیس" (VILLAINESS) کا کردار ادا کرتی ہے۔ تاج صاحب دلآرام کو اسی طرح شروع میں پیش کر دیتے ہیں جس طرح شیکسپیئر اوتھیلو میں ایاگو (IAGO) کو پیش کرتا ہے جس کی لگائی بجھائی اور کرتبوں سے سارے ڈرامے کا تار و پود بنا جاتا ہے۔ دلآرام پریشان ہے اور دوسری کنیزوں سے لڑمرنے کے لئے تیار ہے۔ عنبر اس کی عزیز سہیلی ہے۔ باقی سب ان کے خلاف ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ پہلے وہ منہ چڑھی تھی مگر اب اس کی کمان اتر گئی ہے۔ اسے بھی ایاگو (IAGO) کی طرح اپنی مجروح فضیلت (INJURED MERIT) کا شدید احساس ہے۔ "اسی مُردار" کے الفاظ سے یہ

ظاہر کیا جاتا ہے کہ اب کسی اور کی کمان چڑھی ہے اور دلآرام نے چھٹی لے کر خود اپنے پاؤں پر کلہاڑی ماری ہے۔ ہم "اُسی مردار" کو جاننے کے تجسس میں پڑ جاتے ہیں اور تھوڑی دیر بعد نادرہ کا نام آتا ہے جس نے دلآرام کی جگہ لے لی ہے۔ یہاں اس کے حسن اور سنگھار کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ جہاں پناہ کے مزاج کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے اور باتوں ہی باتوں میں نادرہ کا اکبر کو خوش کرنے، انارکلی کا خطاب اور انعام پانے کا ذکر بھی سامنے آجاتا ہے۔ یہاں دلآرام اور انارکلی کے درمیان وہ آویزش بھی سامنے آجاتی ہے جو قصے کی جان ہے۔ دلآرام بدلہ لینے کا عزم کرتی ہے۔ کنیزوں کے داروغہ کافور سے بھی اس کی تو تو مَیں مَیں ہوتی ہے۔ اس وقت انارکلی کی ماں داخل ہوتی ہے۔ کافور اور انارکلی کی ماں کی بات چیت سے خود انارکلی کے حالات و مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ انارکلی کو ایک دم سامنے نہ لانا بلکہ رفتہ رفتہ اُس کے حالات کو ظاہر کرنا بھی ایک ڈرامائی ہنر ہے جو پڑھنے والوں کے تجسس میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اب تک انارکلی کے بارے میں جو کچھ سامنے آتا ہے، اُس سے اُس کے مزاج کا حزن، اس کی یاسیت اور پسپائیت ظاہر ہوتی ہے۔ انارکلی کا کردار دلآرام سے بالکل مختلف ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ انارکلی کا المیہ دراصل اس کے کردار کی یاسیت، اور پسپائیت کے باعث ظہور میں آیا۔ اب انارکلی کو اسٹیج پر لایا جاتا ہے۔ نازک اندام، چمپئی رنگت، غمناک آنکھیں جن میں حسرتیں بیٹھی جھانک رہی ہیں، یہی انارکلی کی کشش اور یہی اس کے المیے کی بنیاد ہے۔ کافور دلآرام کی جلن کا بھی ذکر کرتا ہے اور انارکلی کی "حکومت" کا بھی، مگر انارکلی اسی طرح ملول اور اُداس رہتی ہے۔ اُس کی یہ افسردگی ڈرامے کے اس حصے میں نمایاں کی جاتی ہے۔ انارکلی اپنے غم کا یوں اظہار کرتی ہے:

"جو کنیز بننے کو پیدا ہوئی ہو، پھر وہ خوش کیوں ہو۔ وہ تو محبت میں جل مرنے سے بھی ڈرتی ہے۔ وہ تو ایک شہزادے کی طرف اس ڈر کے مارے نظر بھی نہیں اُٹھاتی کہ

کہیں اس کی آنکھوں میں محبت نہ دیکھ لے. پھر بتاؤ تو وہ انارکلی ہوئی تو کیا."

یہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ شہزادے پر عاشق ہے اور اس لئے غم میں گھل رہی ہے کہ اس کے لئے شہزادے کا ملنا ناممکن ہے کیونکہ وہ صرف ایک کنیز ہے یہیں سے وہ دوسری کنیزوں سے بالاتر ہو جاتی ہے. اس کی ماں کے سلسلے میں یہ اشارہ ہو چکا ہے کہ وہ "خاندانی" ہے. انارکلی دلآرام سے ان معنی میں بھی مختلف ہے کہ وہ خاندانی ہے اور اس کے لئے وقتی محبت اور بناوٹی عشق بے معنی ہے. اس کا المیہ یہ بھی ہے کہ جس ماحول میں وہ رہتی ہے وہاں اس کی حیثیت وقتی تفریح سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہے. منظر کے آخر میں انارکلی کو اس کی بہن ثریا سے باتیں کرتے دکھایا گیا ہے. ثریا کا کردار دراصل انارکلی کی تکمیل ہے. انارکلی کے کردار کا عملی حصہ ثریا میں نظر آتا ہے. ثریا شہزادہ سلیم اور انارکلی کے درمیان "واسطے" کا کام کر رہی ہے. وہ شہزادے کا حال بیان کرتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی انارکلی کے لئے بے قرار ہے. ثریا اپنے الھڑپن میں کہنے لگتی ہے کہ "میری بہن ایک روز ہندوستان کی . . . . . ." کہ انارکلی اُسے چُپ کرا دیتی ہے. انارکلی کے غمِ عشق کو پُر اثر بنانے کے لئے اس سے کہلوایا جاتا ہے کہ:

"ہائے کچھ نہ تھا. میرا دل ڈوبا جاتا ہے. ثریا میرے کانوں میں کوئی کہہ رہا ہے تو سوختہ اختر ہے نادرہ."

اس موقع پر ثریا انارکلی کو خوش کرنے کے لئے مذاق کرنے لگتی ہے مگر انارکلی اس کی پیشانی چوم کر خوش ہو جاتی ہے. ڈرامے کا یہ انتتاحی سین، جسے ڈرامے کی اصطلاح میں "تعارف و تشریح" (EXPOSITION) کہتے ہیں، بہت کامیاب ہے. یہ پورے قصے کے تمام حالات کو باتوں باتوں میں سامنے لے آتا ہے اور آنے والے حالات میں دلچسپی کو گہرا کر دیتا ہے. ساتھ ساتھ آنے والے المیے کی شاعرانہ پیش گوئی بھی کر دیتا ہے.

دوسرے منظر میں ہیرو کو سامنے لانا ضروری تھا۔ پہلے منظر کے آخری حصے میں ہیرو بھی متعارف ہو چکا ہے۔ شہزادہ سلیم قلعے کے اونچے طبقے سے تعلق رکھتا ہے منظر میں جو برج سامنے لایا جاتا ہے وہ بڑے لوگوں کی نشست گاہ ہے مگر چونکہ شہزادے کا ایک کنیز سے تعلق ہے اس لئے شہزادے کے ساتھ کئی کنیزوں کو کھیلتے دکھایا گیا ہے۔ وہ کنیزوں سے انارکلی کو بلوانا چاہتا ہے مگر کوئی چیز اُسے روک لیتی ہے۔ کنیزیں چلی جاتی ہیں اور وہ اپنے عشق کا اظہار خود کلامیے (SOLILOQUY) کے ذریعے کرتا ہے۔ یہ خود کلامیہ ڈرامے کا انتہائی جذباتی حصہ ہے۔ اسی کے ساتھ ڈرامانگار فضا کو بدل کر اور سورج کے ڈوبنے کا اظہار کر کے رومانی جذبات کو شدید اور گہرا کر دیتا ہے۔ عشق کا رومانی رنگ یہاں بہت واضح ہے اور یہاں یہ ڈراما خالص رومانی ہو جاتا ہے۔ سلیم کا دوست بختیار آتا ہے۔ انارکلی کی طرف لطیف شاعرانہ اشارے کئے جاتے ہیں۔ بختیار انار کی کلیاں لایا ہے اور سلیم ان کی تعریف میں شاعر ہو جاتا ہے۔ سلیم کی شاعرانہ ماحول میں پرورش اُس کے رومانی کردار کو اور بھی گہرا کر دیتی ہے۔ اتنے میں دلآرام شہنشاہ اکبر کے آنے کی اطلاع دیتی ہے۔ اکبر کے ساتھ ایک حکیم بھی ہے جو شہزادے کو دیکھتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شہزادے کی افسردگی سے بادشاہ بھی فکرمند ہے۔ بادشاہ کے جانے کے بعد دلآرام پھر آتی ہے اور بختیار کے لاتے ہوئے انار کے پھول لے کر چھپ جاتی ہے۔ بختیار پھر آتا ہے اور گفتگو کے دوران میں سلیم بتاتا ہے کہ وہ ثریا سے ملا اور اُسے معلوم ہوا کہ انارکلی راتوں کو باغ میں اکیلی پھرتی ہے۔ وہ اس سے اکیلے ملنے کا ارادہ کرتا ہے۔ دلآرام پردے کے پیچھے سے یہ باتیں سن لیتی ہے اور چھپ کر نکل جاتی ہے۔ اس منظر میں شہزادے اور بادشاہ کے حالات اور واضح ہو جاتے ہیں اور سلیم و انارکلی کے عشق کی شدت بھی سامنے آجاتی ہے۔

تیسرے منظر میں پہلے دلآرام کو اپنی سہیلیوں سے باتیں کرتے دکھایا گیا ہے۔

پھر انارکلی اور ثریا باتیں کرتی نظر آتی ہیں معلوم ہوتا ہے کہ انارکلی سلیم سے ملنے جارہی ہے۔
دلارام بھی اُس کے پیچھے لگ جاتی ہے۔ یہ منظر دراصل چوتھے منظر کا "دیباچہ" ہے جس میں پائیں باغ میں سلیم اور انارکلی کی رومانی ملاقات دکھائی جاتی ہے۔ ان دونوں کے مکالمے رومانیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ زیادہ تر باتیں روایتی عشق کی ہیں مگر حفظِ مراتب اور دونوں کے مختلف کرداروں کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ سلیم چلا جاتا ہے اور دلارام انارکلی کے سامنے آجاتی ہے۔ یہاں ڈرامائی قصے کا "مثلث" پورا ہوجاتا ہے —
سلیم، انارکلی اور ان کے عشق کو نقصان پہنچانے والی دلآرام — اتنے میں ثریا بھی آجاتی ہے اور ہنسی خوشی کی باتیں کرتی ہے۔ وہ اپنی بہن کو ہندوستان کی ملکہ بنتے دیکھ رہی ہے۔ دلآرام اس بات پر طنز کرتی ہے۔

پہلا باب اپنے مقصد میں پورے طور پر کامیاب ہے۔ تیسرا منظر کچھ زیادہ سا معلوم ہوتا ہے مگر وہ بھی تشریح و تعارف کے ارتقا کے لئے ضروری ہے۔ پہلے دو منظروں میں جو باتیں دو مختلف ماحول میں سامنے لائی گئی ہیں ان کو ملاکر ایک کرنے کے لئے یہ تیسرا منظر ضروری تھا۔ چوتھا منظر تو تشریح کا نقطۂ عروج ہے۔ تاج صاحب نے یہاں تک قصے کو پورے ڈرامائی انداز سے چلایا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع 'عشق' ہر جگہ موجود ہے اور اسی کے ساتھ عشق کو ڈھانے والی رقابت بھی ساتھ چل رہی ہے۔
دوسرے باب کا پہلا منظر سلیم کے شمن برج میں کھلتا ہے۔ بختیار اور سلیم باتوں میں مصروف ہیں۔ بات چیت سلیم اور انارکلی کے عشق کی ہے اور دلآرام کے اس راز سے واقف ہوجانے پر سلیم پریشان ہے۔ اس باب کی سرخی "رقص" ہے۔ بختیار دلآرام کو سلیم کی سیج کا کانٹا کہتا ہے اور انارکلی کو چھوڑ دینے کا مشورہ دیتا ہے۔ اتنے میں زعفران اور ستارا آجاتی ہیں اور چہلیں کرتی ہوئی۔ زعفران نظیری کی غزل گاتی ہے۔ رقص کا یوں آغاز ہوجاتا ہے۔ دلآرام پان پیش کرتی ہے اور سلیم دلآرام کو ترچھے

کی بات کرتا ہے۔ دلآرام حافظ کی ایک غزل سناتی ہے۔ اس سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ وہ سلیم پر عاشق ہے مگر سلیم اُس پر واضح کرتا ہے کہ اگر وہ انارکلی پر کسی قسم کا الزام لگائے گی تو وہی الزام اس پر بھی لگے گا۔ دلآرام چلی جاتی ہے۔ بختیار سلیم کو "اناڑی شاطر" کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور کہیں چلے جانے کا مشورہ دیتا ہے ـــ دلآرام ضرور کوئی چال چلے گی۔

دوسرے باب کا دوسرا منظر انارکلی کے حُجرے میں کھلتا ہے۔ انارکلی عشق کی تباہی میں خود سے باتیں کر رہی ہے۔ یاسیت، فرار اور غم اس کے کردار کی بنیادی صفات ہیں۔ ماں اس کے پاس آتی ہے لیکن وہ ماں سے بھی باتیں کرتے ہوئے ڈرتی ہے اور کہیں اور چلی جانا چاہتی ہے۔ سلیم کا عشق چُھپائے نہیں چُھپتا۔ ثریا گھبرائی ہوئی آتی ہے اور صاحب عالم کی بات سُناتی ہے اور دلآرام کے عشق کا حال بیان کرتی ہے۔ دلآرام نے جب اپنے عشق کا اظہار کیا تھا تو بختیار نے سُن لیا تھا۔ اب دلآرام انارکلی کو بدنام کرتے ہوئے اسی لئے ڈرتی ہے اور دب گئی ہے۔ دلآرام بھی آجاتی ہے اور کہتی ہے کہ اُسے بھی سلیم سے محبت ہے اور وہ بھولے سے وہاں چلی گئی تھی جہاں سلیم اور انارکلی تھے۔ دلآرام اپنی صفائی پیش کرتی ہے اور اپنی ناکامی پہ صبر کرنے کا اظہار کرتی ہے اور انارکلی سے معافی چاہتی ہے۔ یہاں انارکلی کی یاسیت اور بے پانیت اور نمایاں ہو جاتی ہے۔ اس کا جواب دینے کے لئے ثریا موجود ہے جو کہتی ہے کہ وہ اپنی بہن کے لئے دلآرام اور اس کے فریبوں سے مقابلہ کرے گی۔ یہاں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ دلآرام کوئی چال چلنے والی ہے۔ ثریا غصے میں آجاتی ہے، لیکن کیا وہ دلآرام کا مقابلہ کر سکے گی؟

تیسرے منظر میں اکبر اور مہارانی باتیں کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اکبر اعظم کی عظمت بھی یہاں سامنے آتی ہے۔ یہاں انارکلی کی بیماری کا واقعہ بھی سامنے آتا ہے۔ اکبر اسے جانے کی اجازت دے دیتا ہے مگر مہارانی اسے حرم سرا کے جشن تک روکنا چاہتی ہے۔ اکبر دلآرام کو طلب کرتا ہے اور جشن کا انتظام انارکلی کے بجائے اُس کے

سپرد کرتا ہے۔ وہ بادشاہ کو گیت سُنا کر رخصت ہوتی ہے اور سوچتی ہے کہ اسی جشن میں وہ سلیم اور انارکلی کے عشق سے اکبر کو مطلع کر دے گی۔ یہ منظر پہلے دو منظروں کو عروج تک پہنچانے کے لئے ضروری تھا۔ یہاں اکبر کا کردار، جو اب تک پس منظر میں تھا، سامنے آجاتا ہے۔ یہ اس لئے بھی ضروری تھا کہ آخر حکم تو اکبر ہی کا چلے گا۔ قصّے سے اکبر ظالم معلوم ہوتا ہے مگر تاج صاحب اُسے ایک مفکر اور قوم کا مخلص ظاہر کرتے ہیں۔

چوتھا منظر پورے ڈرامے کی جان ہے۔ یہاں ڈراما اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ جشن نو روز کا بیان بھی تمام دوسرے بیانوں سے زیادہ مفصل ہے۔ پہلے اکبر اور سلیم شطرنج کھیلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اکبر سلیم کو مات دے دیتا ہے۔ اتنے میں کافور آتش بازی کی اطلاع دیتا ہے۔ اکبر اور سلیم آتش بازی دیکھنے چلے جاتے ہیں۔ دلآرام اکیلی رہ جاتی ہے۔ وہ اپنی نئی بازی کے منصوبے بنا رہی ہے۔ اُس کے خود کلامیہ سے آنے والے کھیل کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں: "اب نیا کھیل اور نئے کھلاڑی۔ نئے مُہرے اور نئی بازی" وہ مرزا رید سے کہتی ہے: "اس سے بہتر آتش بازی کچھ دیر بعد یہاں ہوگی"۔ دلآرام اس بازی کا اہتمام کرتی ہے۔ وہ سلیم اور اکبر کے تخت کو اس طرح لگاتی ہے کہ سلیم کا تخت اکبر کو آئینے میں دکھائی دے۔ یہ انتظام کر کے وہ عنبر و مروارید سے عرق کا شیشہ منگواتی ہے۔ باہر تاشوں باجوں کے غُل میں گولے چھوٹ رہے ہیں۔ سلیم آتا ہے۔ دلآرام اب اس کے اور انارکلی کے درمیان واسطہ بن چکی ہے اور وعدہ کرتی ہے کہ رقص کے بعد انارکلی کو اس تک پہنچائے گی۔ سلیم اُس کی عالی ظرفی کی تعریف کرتا ہے۔ ثریا آتی ہے اور دلآرام پر بھروسا نہ کرنے کی تاکید کرتی ہے۔ سلیم چلا جاتا ہے اور کنیزیں کافور سے باتیں کرنے لگتی ہیں۔ اتنے میں عنبر "عرق" لے کر آتی ہے اور دلآرام اُسے چھپا کر رکھوا دیتی ہے۔ دلآرام سلیم کو اس کا تخت دکھا کر کہتی ہے کہ یہاں ظلّ الٰہی کی اوٹ ہے اور وہ آزادی سے اشارے کر سکتے ہیں۔ اکبر آتا ہے اور سلیم کے تخت کو اتنی دور دیکھ کر

اعتراض کرتا ہے لیکن دلآرام اسے سمجھا دیتی ہے پہلے زعفران اور ستارہ کا رقص ہوتا ہے
پھر انارکلی مجرا کرتی ہے۔ پہلے وہ ایک گیت گاتی ہے۔ اکبر تعریف کرتا ہے۔ مروارید عرق
لے کر آتی ہے۔ رقص دیکھ کر اکبر بہت خوش ہوتا ہے سلیم بھی باپ کی اجازت سے انارکلی کو
موتیوں کا کنٹھا پہناتا ہے۔ اس کے بعد سلیم غزل گانے کی فرمائش کرتا ہے۔ دلآرام نے
عرق پلا دیتی ہے جو اس نے منگایا تھا۔ انارکلی نشے کی کیفیت محسوس کرتی ہے۔ سلیم
دلآرام سے انارکلی کو باغ میں پہنچانے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ دلآرام یہ بات انارکلی
سے کہہ دیتی ہے۔ اسے فیضی کی غزل گانے کی ہدایت کرتی ہے۔ گانے کے دوران میں اس پر
نشہ غالب آجاتا ہے۔ غزل گاتے وقت جیسے جیسے انارکلی زیادہ سے زیادہ بیباک ہوتی
جاتی ہے، سلیم کی گھبراہٹ بڑھتی جاتی ہے۔ اس کیفیت کی طرف اشارے ڈرامائی فن
کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہاں تاج صاحب ایک مخصوص صورتِ حال میں بدلتی ہوئی
نفسیاتی کیفیت کا ڈرامائی تجزیہ پیش کرنے کی بھرپور صلاحیت کا اظہار کرتے ہیں۔ دلآرام
دخل انداز ہو کر کبھی سلیم کو اور کبھی انارکلی کو سمجھاتی ہے کہ اس کے گانے کے انداز سے اکبر
پر راز کھلا جا رہا ہے۔ پھر دلآرام اکبر کے پاس پہنچ کر اسے اس صورتِ حال کی طرف
متوجہ کرتی ہے۔ اکبر آئینے کو دیکھتا ہے اور اس میں اسے انارکلی کے اشارے اور سلیم کے
روکنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اکبر حکم دیتا ہے کہ "اس بے باک عورت کو لے جاؤ اور
زندان میں ڈال دو" سب لوگ معافی کی درخواست کرتے ہیں مگر اکبر کا حکم اٹل ہے۔
یہاں قصے کا مرکزی واقعہ سامنے آجاتا ہے۔

دلآرام کی چال بازی کامیاب ہوگئی۔ عرق نے غضب ڈھا دیا اور انارکلی جیسی شرمیلی
اور افسردہ لڑکی یوں بے باک ہوگئی۔ اکبر کو اب تک رحم دل باپ دکھایا گیا تھا لیکن اب
وہ جلیل القدر شہنشاہ کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس منظر کی ترتیب و ارتقا میں
تاج صاحب ڈراما نگاری کے فن سے پوری واقفیت کا ثبوت دیتے ہیں۔

اس واقعے کے بعد حالات گنبھیر ہو جاتے ہیں اور انارکلی کے انجام کی فکر پڑھنے والے کے تجسس کو اور گہرا کر دیتی ہے۔ ڈرامے کی فنی تعمیر اس بات کی متقضی ہے کہ ڈرامانگار نتیجے تک نہایت منطقی طریقے پر پہنچائے اور ہر فرد کو انصاف کا احساس بھی دلائے۔ تیسرے باب کا پہلا منظر سلیم کی اضطرابی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ رانی اور سلیم باتیں کرتے ہیں۔ رانی سمجھاتی ہے کہ شہنشاہ کی مصلحت میں محبتِ پدری شامل ہے لیکن سلیم انارکلی کی رہائی چاہتا ہے۔ بادشاہ سمجھتا ہے کہ اگر وہ چھوٹ گئی تو پھر سلیم سے ملے گی۔ ادھر ثریا فریاد کرتی ہوئی آتی ہے۔ اس کی تقریر جذبات سے معمور ہے۔ وہ انارکلی کی نمائندہ ہے۔ پھر بختیار آتا ہے۔ وہ انارکلی کو زندان سے نکال لینے کی بات چیت کو ناکامیاب بناتے ہوئے سلیم سے اُسے بھول جانے کی تلقین کرتا ہے۔ یہاں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ انارکلی کو زندان سے نکالنے کی کوشش ضرور ہوگی۔ لہٰذا دوسرا منظر "زندان" میں کھلتا ہے۔ جہاں سلیم خود جاتا ہے اور داروغہ سے بات کرتا ہے۔ وہ سلیم کو اس جگہ پہنچا دیتا ہے جہاں انارکلی ہے۔ انارکلی اور سلیم کی باتیں جذبات عشق سے معمور ہیں۔ سلیم انارکلی کو بزورِ شمشیر نکال لے جانا چاہتا ہے۔ اس پر داروغہ یہ چال چلتا ہے کہ ظلِ الٰہی آ گئے ہیں اور سلیم کو جلدی سے اپنے حجرے میں چھپا دیتا ہے۔ انارکلی کے جذبات کا اظہار اور داروغہ کے قہقہوں کے ساتھ زندان بند کر دینے پر یہ منظر ختم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سلیم اُسے بچانے گیا تھا مگر خود قید ہو گیا۔ اس ستم ظریفی کو داروغہ کا قہقہہ بہت گہرا کر دیتا ہے۔

تاج صاحب TRAGIC IRONY کے برتنے کی بھی کامیاب کوشش کرتے ہیں۔ تیسرے منظر میں اکبر کی خواب گاہ سامنے ہوتی ہے۔ رانی اور اکبر باتیں کرتے ہیں۔ رانی سلیم کی خواہش پوری کرنے کا جواز ڈھونڈھ رہی ہے۔ اکبر کے سامنے شاہی مصلحتیں ہیں۔ ہندوستان کی حکومت ایک طرف اور لڑکے کی محبت دوسری طرف ہے۔ آخر کار

ملکی مصلحت غالب آتی ہے۔ انارکلی کے سلسلے میں وہ ظالم اور جابر نہیں ہے مگر مصلحت اس کے لئے عشق سے زیادہ اہم ہے۔ انارکلی کی ماں روتی دھوتی آتی ہے اور فریاد کرتی ہے مگر شہنشاہ پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ دلآرام روتی ہے اور اکبر اس سے سوال جواب کرتا ہے۔ وہ یہ ثابت کرتی ہے کہ انارکلی نے سلیم کو اکبر کے خلاف بغاوت پر آمادہ کیا تھا۔ زندان کا داروغہ آتا ہے اور بتاتا ہے کہ سلیم بزورِ شمشیر زندان میں داخل ہوا اور شہنشاہ سے بغاوت کا اظہار کا لیکن بڑی ترکیب سے اس نے اُسے حجرے میں بند کر دیا۔ اب تک اکبر پورے جلال میں نہیں آیا تھا مگر اب یہ سمجھ کر کہ سلیم بغاوت پر تُلا ہوا ہے اور بغاوت کی محرک انارکلی ہے، وہ اُسے زندہ چنوا دینے کا حکم دیتا ہے۔ انارکلی کے کردار پر اکبر کا اظہارِ خیال بالکل غلط ہے مگر یہ دکھانے کے لئے کہ وہ ظالم نہ تھا بلکہ یہ حکم دینے میں حق بجانب تھا۔ ڈرامانگار کے لئے یہ عمل نہایت ضروری تھا۔ یہ منظر اکبر کے حکم کو صحیح بنا کر پیش کرتا ہے۔ اکبر کا انارکلی کو باغی مان لینا اُس کی مردم شناسی کی صلاحیت کے خلاف ہے مگر اکبر کے کردار میں جلال بھی تھا اور اس کی فطرت کا یہ پہلو یہاں سامنے آتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے اس منظر کو کچھ زیادہ کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ تاریخ اس سلسلے میں کچھ نہیں بتاتی۔ ساری باتیں فرضی ہیں اور زیادہ تر غیر حقیقی نظر آتی ہیں۔ چوتھا منظر محض جذباتی اور شاعرانہ ہے۔ اس میں انارکلی کے قصے کے حزنیہ اور غم انگیز پہلو کو اُبھارا جاتا ہے اور اس کے خاتمے کو پیش کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ دیوار میں چُن دی جائے گی۔ یہاں قصہ ختم ہو جاتا ہے مگر پسماندگان کا حال بتانا اور بدمعاشوں کو کیفرِ کردار تک پہنچانا بھی ضروری تھا۔ چنانچہ پانچواں منظر وہ اثر رکھتا ہے جسے ارسطو نے تزکیہ (KATHARSIS) کہا ہے۔

منظر سلیم کا مثمن برج ہے۔ سلیم اس منظر کا مرکز ہے اور وہ غم و غصہ کی حالت میں سامنے آتا ہے۔ چونکہ یہ آخری سین ہے اس لئے قصے کے ہر کردار کا سلیم سے ہم آہنگ

ہو جانا ضروری ہے، اس لئے اس منظر میں ہر کردار سامنے آتا ہے۔ پہلے دلارام آتی ہے۔ سلیم سو رہا ہے اور وہ انارکلی کے مرنے کی خبر دے کر اور شہزادے پر اس بات کے اثر کا خیال کر کے پردے کے پیچھے چھُپ جاتی ہے۔ سلیم اُٹھتا ہے اور اپنے خواب کو دہراتا ہے۔ وہ باہر نکل جانا چاہتا ہے مگر سپاہی اُسے روک لیتا ہے۔ اس پر پہرے بٹھا دئے گئے ہیں۔ وہ اپنی ناکامی پر رونے لگتا ہے۔ بختیار آتا ہے، وہ انارکلی کے بارے میں بتلانے سے انکار کرتا ہے۔ سلیم بے قرار ہو کر خودکشی کرنا چاہتا ہے۔ اتنے میں ثریا داخل ہوتی ہے اور غصے میں سلیم کو "ہندوستان کا بُزدل ولی عہد" کہتی ہے۔ سلیم غصے میں آکر انتقام لینے کے لئے باہر جانا چاہتا ہے مگر دروازے بند ہیں۔ وہ دیوار پر سے پردہ نوچ ڈالتا ہے۔ وہاں اُسے دلارام کھڑی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اُسے انارکلی سمجھتا ہے۔ ثریا کہتی ہے "وہ سموم ہے جس نے انارکلی کو پھونک ڈالا، دلآرام۔" دلآرام کہتی ہے کہ اُس نے موت کی سزا نہیں دلوائی۔ سلیم دلآرام کو پٹخ دیتا ہے۔ اکبر داخل ہوتا ہے۔ سلیم اکبر پر بھی گرجتا ہے اور دلآرام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اکبر دلآرام اور داروغہ سے انتقام لینے کا وعدہ کرتا ہے۔ ثریا اکبر کو کوستی ہے اور کہتی ہے "شہنشاہ تم بچ جاؤگے۔ آسمان نہ ٹوٹے، بجلیاں نہ گریں، زلزلے نہ اُٹھیں" اور پھر بے ہوش ہو کر گر پڑتی ہے۔ سلیم اور بھی وارفتہ ہو جاتا ہے۔ اکبر اپنی غلطی کا اعتراف کرتا ہے۔ رانی بھی ہائے ویلا کرتی داخل ہوتی ہے اور اکبر پر لعن طعن کرتی ہے:

> "میرے لال! وہ زندہ رہے گی۔ وقت کی گود میں، زمانے کی آغوش میں۔ یہ لاہور اُس کا نام زندہ رکھے گا۔ دنیا اس کی داستان سلامت رکھے گی اور تو بھی، میں بھی اور دور دراز کی نسلیں بھی اُس پر آنسو بہائیں گی۔ سُن رہا ہے چاند۔"

یہ تقریر غم کا "تزکیہ" ہے اور ڈرامے کا نہایت موزوں خاتمہ ہے۔

قصّے کی اس تفصیل سے معلوم ہوتا ہے کہ امتیاز علی تاج نے ڈرامے کی تعمیر کے اصول پوری طرح کامیابی سے برتے ہیں اور یہ ڈراما اُردو میں فنّی اعتبار سے "تعمیر" کی پہلی کامیاب مثال ہے۔ ہر حصّہ پورے ڈرامے سے جزوی اور مجموعی دونوں طرح سے ایک دوسرے سے گھل مل کر ایک اکائی بن گیا ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آیا اس تعمیر کو نامیاتی (ORGANIC) کہا جا سکتا ہے یا نہیں؟ ہمارے یہاں اس طور پر تعمیر کی روایت نہ ہونے کی بنا پر یہ فنّی تعمیر بحیثیت مجموعی اس درجہ پر بھی نہیں پہنچی ہے جہاں تعمیر خود ایک معجزہ سا معلوم ہونے لگتی ہے اور جس کا کمال فنِ عمارت سازی میں تاج محل کہا جا سکتا ہے لیکن پہلی کامیاب کوشش اور پہلی مثال کی طرح امتیاز علی تاج کا یہ ڈراما آنے والے ڈراما نگاروں کے لئے مشعلِ راہ رہے گا۔

(۳)

اب رہا کردار نگاری کا سوال تو "انارکلی" میں ہر چھوٹا بڑا کردار اپنی انفرادیت کا اظہار اس طور پر ضرور کرتا ہے کہ وہ یاد رہے اور ہمیں جیتا جاگتا نظر آئے۔ کنیزوں کا ایک پورا جھرمٹ سامنے آتا ہے لیکن ان میں سے ہر ایک الگ الگ نظر آتی ہے۔ دلآرام، انارکلی، ثریا، عنبر، مروارید، زعفران، ستارہ سب ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ کنیزوں کا داروغہ کافور ایک دلچسپ "ٹائپ" ہے۔ کنیزوں کے کھیل، آپس میں بات چیت اور چہلیں طربیہ اثر رکھتی ہیں۔ ان سب کنیز کرداروں میں تین خاص طور پر نمایاں ہیں۔ ایک دلآرام جس کی اب تک کمان چڑھی ہوئی تھی مگر چھٹی پر جانے کی وجہ سے انارکلی سب سے محبوب کنیز بن جاتی ہے۔ جب وہ واپس آتی ہے تو اس کے اندر انتقام کی بھڑک نے لگتی ہے۔ وہ سلیم پر عاشق ہے لیکن سلیم اُس کی کوئی پروا نہیں کرتا۔ اب اس کا مقصد انارکلی کی مقبولیت کو کم کرنا اور اُسے ایک طرح سے نیچا دکھانا ہے۔ وہ سلیم اور انارکلی کے راز کی ٹوہ میں لگی رہتی ہے۔ پکڑی جاتی ہے تو سلیم اور انارکلی

کے درمیان ملاقاتوں کا ذریعہ ہو جاتی ہے۔ وہ بڑی ہوشیار اور ذہین ہے۔ اکبر کو سلیم اور انارکلی کے عشق سے مطلع کرنے کا وہ نہایت عمدہ طریقہ سوچتی ہے۔ انارکلی کی فطرت سے وہ خوب واقف ہے اور اسی لئے اُسے بے باک بنانے کے لئے رقص کے وقت اُسے "عرق" (شراب) پلا دیتی ہے۔ اس کا مقصد انارکلی کو زیر کرنا ہے اور اُس میں حسب منشا وہ کامیاب ہو جاتی ہے۔ وہ انارکلی کی موت نہیں چاہتی تھی مگر حالات ایسی صورت اختیار کرتے ہیں کہ اکبر انارکلی کو موت کی سزا دیتا ہے۔ اس سزا کو وہ قسمت کے کھیل سے منسوب کرتی ہے۔ کم و بیش ہر ڈرامے میں "ویلن" اپنی بہتری اور خود غرضی میں دوسروں کی بربادی کا سبب ہوتا ہے۔ یہی صورت حال اس ڈرامے میں پیدا ہوتی ہے۔ آخر میں اس کی ساری پول کھل جاتی ہے۔ سلیم اس کو ڈانٹ دیتا ہے۔ وہ زندہ رہتی ہے مگر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ذلیل ہو جاتی ہے۔ دلآرام کا کردار اپنی ذہانت، چالبازی، انتقام کی آگ اور سازشوں کو عملی جامہ پہنانے کی صلاحیت کی وجہ سے بہت جاندار، یاد رہنے والا زندہ کردار ہے۔

انارکلی، جو ڈرامے کی ہیروئن ہے، شروع ہی سے افسردہ اور غم زدہ نظر آتی ہے۔ یاسیت اور پسپائیت اس کے مزاج کا خاصہ ہے۔ وہ ہمارے ادب کی دوسری ہیروئنوں سے مختلف ہے کیونکہ ڈرامے میں امتیاز علی تاج نے اُس کے حسن کو کامل نہیں بلکہ منفرد دکھایا ہے۔ اس کا عشق صد درجہ احساسِ شکست لئے ہوئے ہے۔ وہ سارے ڈرامے میں کہیں بھی اولوالعزمی، جرأت اور حوصلے کا اظہار نہیں کرتی۔ وہ ہر موقع پر غم کا تاثر دیتی ہے۔ ڈرامانگار نے اُسے حسرتناک (PATHETIC) بنا کر پیش کیا ہے جس کی وجہ سے وہ درجہ رومانی کردار بن جاتی ہے۔ اس صورت حال سے نمٹنے اور ڈرامائی کشمکش کو دکھانے کے لئے اس کی چھوٹی بہن ثریا کی تخلیق کی گئی ہے۔ یہ لڑکی بھولی بھالی اور کم عمر ہے اور بھولپن کے ساتھ دلآرام، سلیم اور یہاں تک کہ اکبر سے بھی بھڑ جاتی ہے۔ مگر اُس میں اتنی ذہانت نہیں ہے کہ وہ دلآرام کی چالوں کو سمجھ

سکے مجہول اور منفعل (PASSIVE) انارکلی کی روح ثریا میں مستعد و سرگرم (ACTIVE) نظر آتی ہے۔ اس میں زیادہ موزوں ہیرو ئن بننے کی صلاحیت تھی مگر وہ اصل قصے کا مرکز نہیں ہے۔ اُس کی حیثیت صرف ذیلی ہے۔ رانی اور انارکلی کی ماں محض مائیں ہیں۔ انارکلی اور اس کی ماں کے درمیان گفتگو کا سین انارکلی کی خاموش اور بے حوصلہ محبت کو اُبھارتے ہیں شروع ہی سے انارکلی مرنے والی معلوم ہوتی ہے۔ اُسے نشے سے بیباک کرنا ضروری تھا مگر یہ بیباکی اس کے کردار کی قوت کے اثر کو بہت کمزور کر دیتی ہے۔ انارکلی خالص جذباتی اور رومانی تخلیق ہے۔

مرد کرداروں میں سلیم ہیرو ہے مگر اس میں کہیں مردانہ استقامت، اولوالعزمی اور قوت نظر نہیں آتی۔ ثریا اسے "ہندوستان کے بزدل ولی عہد" کہہ دیتی ہے مگر وہ انارکلی کا ہمسر ہے۔ وہ بھی انارکلی کی طرح عشق کے جذبات سے پسپا نظر آتا ہے۔ اردو شاعری کے عاشق زار کی طرح آہیں بھرتا ہے۔ ماں سے لپٹ کر آہ و زاری کرتا ہے خودکشی کا ارادہ کرتا ہے۔ باپ سے حد سے زیادہ ڈرتا ہے۔ مگر چونکہ وہ شہزادہ ہے دلآرام اس سے ڈر جاتی ہے اور اس کی مددگار ہو جاتی ہے۔ وہ رقص میں انارکلی کو اشارے سے منع کرتا ہے۔ وہ اپنے اثر سے داروغۂ زندان کو مرعوب کر لیتا ہے مگر اُس کی چال سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ آخر میں وہ بپھرا ہوا شیر معلوم ہوتا ہے مگر اُس کی بے بسی یہ ہے کہ وہ خودکشی کی سوچتا ہے اور دلآرام کو زمین پر پٹخ دیتا ہے۔ اس کا عشق بالکل رومانی ہے اور اس معنی میں وہ انارکلی کا مردانہ عکس ہے۔

تاج صاحب خاص طور پر رومانیت اور جذباتیت کے قائل معلوم ہوتے ہیں، اور اس سلسلے میں ٹریجڈی سے اُتر کر میلوڈراما (MELODRAMA) پر آجاتے ہیں۔ بختیار سلیم کا ایک ہوشیار دوست ہے جو تسکین دے سکتا ہے مگر وہ زیادہ تر بے بس ہے۔ تاج صاحب نے اکبر کا کردار بنانے میں سب سے زیادہ زور صرف کیا ہے۔ انارکلی کو

دیوار میں چُنوا دینا ایسا بڑا ظلم ہے جو اکبرِ اعظم جیسے انصاف پسند اور رحم دل بادشاہ کے کردار کے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اُس کو قرینِ قیاس بنانے کے لئے اکبر کو سخت ظالم دکھانا ضروری تھا اور یہ اکبر کے مقبولِ عام تصوّر سے دُور ہوتا۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لئے ڈراما نگار نے اکبر کے اندر مصلحت، سلطنت اور محبت میں کشمکش دکھائی ہے۔ جہاں سب ہی شہزادے کنیزوں سے کھیلا کرتے تھے مگر سلیم اس سے آگے بڑھ کر انارکلی کو ملکہ بنانا چاہتا تھا۔ یہ شہنشاہ کی مصلحت کے خلاف تھا۔ پھر دلآرام اور داروغہ انارکلی اور سلیم کو باغی ثابت کرتے ہیں اور اکبر کو جلال آجاتا ہے۔ اکبر مَردم شناس کہا جاتا ہے اور اس کا یہ مان لینا کہ انارکلی جیسی لڑکی سلیم کو بغاوت پر آمادہ کر سکتی ہے، قرینِ قیاس نہیں ہے۔ اکبر کے کردار کو بعد میں بہت کچھ جذباتی دکھایا گیا ہے مگر پھر بھی بات نہیں بنتی۔ اکبر کا کردار شہنشاہ اعظم کے پیچیدہ کردار کو سامنے لانے کی ناکام کوشش ہے۔ ان سب کرداروں میں کوئی بھی کردار ایسا نہیں ہے جو "عظمت" کے درجے پر آسکے اور نفسیاتِ انسانی کی منفرد صورت سامنے لاسکے۔ قصّے کے مزاج کی وجہ سے رومانیت اور جذباتیت اُن سب کرداروں کو نفسیاتی سے زیادہ شاعرانہ بنا دیتی ہے۔

(۴)

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا "انارکلی" کو ٹریجڈی کہا جا سکتا ہے؟ جہاں تک ٹریجڈی کا تعلق کرداروں سے ہوتا ہے تو ان کرداروں میں کوئی المیہ اثر TRAGIC EFFECT نہیں ہے۔ ہیرو یا ہیروئن میں جرأت، بہادری اور ہیروازم چھو کر نہیں گزرا۔ وہ بے بس ہیں اور موت میں فرار ڈھونڈتے ہیں۔ ان کی محبت جذبات میں شکستہ ہے اور جذبات کی نوعیت ہماری روایتی اُردو غزل کی طرح ہے اس لئے ٹریجڈی کا وہ مخصوص اثر یہاں نہیں ملتا جس میں انسان کی عظمت دکھائی

دیتی ہے۔ وہ عظمت جو پہلے کسی غلطی یا لغزش سے برباد ہوتی نظر آتی ہے مگر پھر اس سے بالاتر ہو جاتی ہے۔ یہاں حزن والم (PATHOS) جو جذباتی سطح ہی پر رہتا ہے، ہر جگہ غالب ہے۔ انارکلی کی بربادی المناک بربادی کا اثر نہیں چھوڑتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ قسمت نے اُسے برباد کرنے کے لئے ہی بنایا تھا۔ دلآرام کا دوسرے باب کے ایک منظر میں یہ کہنا کہ "لیکن میرا کیا قصور، یہ تو ستاروں کے کھیل ہیں اور کون اُن کے پُراسرار چال کو سمجھ سکتا ہے اور کون جانتا ہے کہ جب وہ ٹکراتے ہیں تو کیا ہوتا ہے" تمام حالات کا خلاصہ ہے۔ یہ سب کچھ قسمت ہی سے ہُوا ہے اور سارے کردار قسمت کے جال میں پھنس کر وہ کچھ کر گئے ہیں جو وہ کرنا نہیں چاہتے تھے۔ دلآرام سب سے زیادہ سرگرم نظر آتی ہے لیکن وہ بھی یہ نہیں جانتی کہ اس کے کام کا کیا نتیجہ ہوگا؟ اکبر پورے کھیل پر حاوی ہے مگر دیوار میں زندہ چُنوا دینے کا حکم بھی اس کے مُنھ سے وقتی طور پر قسمت ہی نکلوا دیتی ہے اور بعد میں اس کے نتیجے پر وہ بھی آنسو بہاتا ہے۔ پُراسرار رومانی قسمت اپنے برباد کرنے والے جال میں پھنسا کر سب کو خون کے آنسو رلاتی ہے اور کسی کا کوئی بس نہیں چلتا۔ ہر شخص کے سامنے اُس کے جذبات ہی رہتے ہیں اور یہی اس اس قصے کے رومانی اثر کی بنیاد ہے۔ مغلوں کے قلعے اور دریا، ہوا اور باغ کے تاثرات اس رومانی اثر کو اور بڑھا دیتے ہیں۔ اسی رومانی اثر کی وجہ سے یہ ڈراما زندہ اور مقبول ہے۔

تاریخِ ادب میں ڈراما "انارکلی" کا مقام یہ ہے کہ وہ اُردو ادب میں اپنی قسم کی ایک ہی چیز ہے۔ ہمارے اُردو و فارسی اور عربی ادب میں ڈرامے کی کوئی روایت نہیں ہے۔ زیادہ تر ادب میں ڈرامائی عنصر سے گریز نظر آتا ہے۔ قصیدہ اور غزل ڈرامے سے متضاد مزاج رکھتے ہیں۔ مثنوی میں بھی مبالغہ آمیزی، کسی حالت یا کردار کو ڈرامائی نہیں ہونے دیتی۔ تاج صاحب بھی اسی روایت کے آدمی تھے۔ اُن کے ڈرامے کا اثر غنائی ہے حالانکہ وہ نثر میں لکھا گیا ہے۔ سارے پُراثر سین جذباتی ہیں، جذباتی

مکالمات پر ہی انہوں نے سب سے زیادہ زور صرف کیا ہے۔ اُن کو ڈرامائی بنانے میں وہ اپنی روایت سے الگ ہو جاتے ہیں اور یورپ کی روایت سے قریب تر آجاتے ہیں۔ اس طرح اس ڈرامے میں ایک ایسا امتزاج وجود میں آجاتا ہے جو اُسے فرانس کے انیسویں صدی کے ڈرامانگاروں سے قریب لے آتا ہے۔ ہوگو اور وگنی (VIGNY) کے ڈرامے کچھ ایسا ہی تاثر پیش کرتے ہیں۔

ہماری ادبی روایت کی ایک اہم صفت جس کو یہ ڈراما پورا کرتا ہے، طرزِ ادا کی خوبی ہے۔ اس ڈرامے کو ایک مخصوص اسلوب کی نثر نگاری کا شاہکار کہا جا سکتا ہے۔ اسٹیج کی ہدایات والی نثر نہایت پختہ اور رنگین ہے۔ تھیٹر کے لئے ڈراما لکھنے والوں نے اور خاص طور پر آغا حشر کاشمیری نے مکالمے کی نثر کی طرف خاص توجہ دی تھی۔ تاج صاحب کے سامنے آغا حشر کی نثر کی روایت تھی۔ آغا حشر کے ہاں ابتذال کی سطح ڈرامے کے عامیانہ، عوامی مذاق کی وجہ سے قدم قدم پر نظر آتی ہے لیکن امتیاز علی تاج کے ہاں اس میں ابتذال کے بجائے وقار، متانت اور شان و شوکت کا احساس ہوتا ہے۔ محلات کی شُستہ و دلکش زبان کا اثر قائم کرنے کے لئے انہوں نے نثر کو پُر شکوہ بنایا ہے اور ہر جگہ اُس کے "مناسب اثر" کا خیال رکھا ہے۔ کنیزوں کی چُہلوں کی نثر الگ ہے، سنجیدہ باتوں کی نثر الگ ہے اور سب سے زیادہ اظہارِ محبت کی نثر الگ ہے، جو جذبات کے ادا کرنے میں بے پناہ روانی رکھتی ہے۔

اسی لئے اُردو نثر میں یہ ڈراما ہمیشہ اہمیت کا حامل رہے گا اور اس کا جذباتی اثر، اس کی خوبصورت اور شُستہ نثر کی وجہ سے ہمیشہ ادبی نظر آتا رہے گا۔

محمد تقی میر

محمد تقی میر ہمارے عظیم شاعر ہیں، اتنے عظیم کہ ابھی خود ہم ان کی عظمت سے پوری طرح واقف نہیں ہو سکے ہیں۔ میر ایک ایسا بحرِ ذخار ہے جس کے مختلف موسم ہیں اور ان مختلف موسموں کی اتنی مختلف کیفیات اور لطافتیں ہیں کہ ساری زندگی ان موسموں کے دائرے میں سمٹ آتی ہے۔ میر کو جب پڑھیے وہ ایک نئی شان سے ہمارے سامنے آتا ہے اور شاید اسی ہر آن نئی شان کی وجہ سے انہیں خدائے سخن کہا جاتا ہے۔ میر کی یہ شان رنگِ زمانہ کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور ہر دور میں ایک نیا میر ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ ہر نسل اپنا میر خود دریافت کرتی ہے۔ اسی لیے میر پر کچھ لکھنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ آسان اس لیے کہ جو کچھ میر پر لکھا گیا ہے، اسے ہی دہرا دیا جائے اور مشکل اس لیے کہ میر کے ساتھ جب تک ایک عمر بسر نہ کی جائے وہ ہم سے کھل کر بات نہیں کرتا اور اس دور میں جب فاصلے کم ہو گئے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ وقت کی تنگی نے انسان کو بے وجہ مصروف بنا دیا ہے میر اور ان کے ضخیم کلیات کے ساتھ ایک عمر بسر کرنا دشوار ہو گیا ہے۔ اتفاق سے میں نے میر کے ساتھ ایک عمر بسر کی ہے اور محسوس کیا ہے کہ میر کی شاعری کے اتنے رخ ہیں، اس کی اتنی تہیں ہیں، اس کے تخلیقی عمل کے اتنے پہلو ہیں، سماجی شعور اور آفاقی و انسانی رشتوں کی اتنی سمتیں ہیں کہ میر پر ایک سانس میں اس طور پر کچھ کہنا کہ جامعیت کے ساتھ سارے پہلو سمٹ

آئیں، یقیناً دشوار کام ہے:

ع ہر سخن میر کا کتاب ہے میاں

فراق صاحب بھی مر گئے۔ وہی ایک ایسے آدمی تھے جن سے امید کی جا سکتی تھی کہ وہ میر کے بارے میں کئی مضامین لکھ کر ہماری نسل کے لیے میر کو دریافت کریں گے لیکن انہوں نے بھی ایک مضمون اور چند فقروں کے علاوہ کچھ نہیں لکھا۔ اردو میں غالب اور اقبال پر جتنا کام ہوا ہے اس کے مقابلے میں میر پر کچھ بھی کام نہیں ہوا اور اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ میر نے اپنی شاعری میں زندگی کو اس طور پر سمیٹ لیا ہے کہ آدمی سوچتا رہ جاتا ہے کہ کیا لکھے اور زندگی کو چند صفحوں میں کیسے سمیٹے۔ میر اسی لیے ہاتھ سے نکل نکل جاتا ہے اور پورے طور پر کبھی قبضے میں نہیں آتا:

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر
دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ میر کے زمانے سے لے کر اب تک کوئی دور ایسا نہیں آیا جب میر کی مقبولیت اور احساسِ عظمت کا سورج گہنا گیا ہو۔ غالب اپنے دور میں بڑے شاعر ضرور تھے لیکن مقبول شاعر نہیں تھے۔ میر نہ صرف اپنے دور میں بلکہ آج تک بڑے شاعر بھی ہیں اور مقبول شاعر بھی۔ میر کی شاعری کی طرف ان کے معاصرین اور نئی نسلوں نے بھی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا اور آج تک یہ روایت اسی طرح جاری ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کی طرف ان شاعروں نے بھی دیکھا جو میر سے مختلف قسم کی شاعری کر رہے تھے جیسے جرأت اور ناسخ اور ان شاعروں نے بھی جنہوں نے رنگِ میر سے کچھ اور بنانے کی کامیاب کوشش کی جیسے مصحفی و غالب۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا، میر سے اپنی نئی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ ہمارے دور کے بعض شاعر تو ایسے ہیں جنہوں نے میر کی چند بحروں، چند الفاظ کے استعمال اور لہجے

کی ذرا سی کھنک سے اپنی شاعری کا خمیر اٹھا کر دولتِ شہرت سمیٹی ہے۔ میرؔ کے زمانے سے لے کر آج تک میرؔ کی مقبولیت کا یہی ہنگامہ طرح طرح سے برپا ہے

ملکوں ملکوں، شہروں شہروں، قریہ و قصبہ، دیہہ و دیار
شعر و بیت و غزل پہ اپنی ہنگامہ ہے گھر گھر آج

ایسا شاعر جس میں یہ خصوصیات موجود ہوں یقیناً ایسا شاعر ہے جس کی شاعری کی عظمت کے سرے زمان و مکان کے حدود پھلانگ کر لازمان میں آفاقیت سے مل جاتے ہیں۔ آفاقیت عظیم شاعری کی بنیادی صفت ہے جس میں ہر زمانے کے رُخ تیور، اندازِ نظر اور لہجے موجود ہوتے ہیں، جس میں احساس اور ادراک و شعور کی اتنی پرتیں ہوتی ہیں کہ زمانے کے ساتھ کھلتی چلی جاتی ہیں۔ جب زمانہ بدلتا ہے تو بدلا ہوا زمانہ اس میں اپنی روح کی ترجمانی محسوس کرنے لگتا ہے اور آفاقی شاعر جیسا کہ میرؔ ہے، ان سے خود ان کی فطری آواز اور لہجے میں ہم کلام ہونے لگتا ہے۔ مجھے اکثر یہ خیال آتا ہے کہ اگر ہندوستان کی کسی زبان کے کسی شاعر میں جدید سیکولر ہندوستان کے قومی شاعر بننے کی صلاحیت موجود ہے تو وہ میرؔ اور صرف میرؔ ہو سکتے ہیں۔ یہ بات میں نے اس لیے کہی کہ میرؔ نے جدید ہندوستان کی روح کو تخلیقی سطح پر دریافت کر کے اسے ایک ایسی آفاقی صورت دی جس میں ہندوی تہذیب اور مسلم تہذیب کی روح ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسی نئی صورت میں جلوہ گر ہوئی ہے جو ہندوستانی روح کی مہذب، عالمگیر اور مثالی صورت ہے۔ ساتھ ہی ساتھ تہذیبی و سماجی سطح پر میرؔ نے ایک ایسی عالمگیر مشترک زبان اور ایک خالص مہذب ہندوستانی لہجہ بھی دیا ہے جس میں گنوار پن کے بجائے شائستگی، گھلاوٹ، نرمی اور مٹھاس ہے اور جس کا براہِ راست رشتہ بیک وقت عوام اور خواص دونوں سے گہرا اور قائم ہے۔ میرؔ کی شاعری کی روح، میرؔ کی شاعری کی زبان، میرؔ کی شاعری کا لہجہ جدید ہندوستانی

تہذیب کی خالص اور واحد صورت ہے۔ یہ پہاڑ جیسا کام جدید ہندوستان کی کسی زبان کے کسی شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ یہی وہ سطح اور صورت ہے جس میں ہندوستانی تہذیب کے ایک وحدت۔ ایک اکائی بننے کے سارے امکانات موجود ہیں۔ سودا کی شاعری پڑھیے۔ غالب کی شاعری پڑھیے تو ان کے زبان و بیان سے۔ ان کے لہجے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری اپنی اصل کے اعتبار سے فارسی شاعری کی ایک شکل ہے لیکن میر کی شاعری پڑھتے ہوئے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے، جو فارسی تہذیب کی رچاوٹ کے باوجود، اس سے الگ اور ممتاز ہے۔ میر نے اپنے اظہار، اپنے لہجے کو فارسی اظہار و لہجہ سے الگ کر کے اسے ایک نیا وجود بخشا جو دو تہذیبوں کی روح کے زندہ ملاپ سے ایک سدا بہار، عالمگیر روپ کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ وہ صورت جو اسی دھرتی کی کوکھ سے پیدا ہوئی ہے۔ میں جدید سیکولر ہندوستان کے جس خالص عالمگیر تہذیب لہجہ کی بات کر رہا ہوں اس کو سمجھنے کے لیے پہلے یہ چند شعر دیکھیے:

کہتے تو کہیے بات کوئی دل کی میر سے — پر جی بہت ڈرے ہے انھوں کے جداؤ سے

بہت پھرتے ہیں ٹیڑھے ٹیڑھے سے دشمن — انہیں دو سیدھیاں تو بھی سنا میٹھ

میر کیوں رہتے ہیں اکثر ان منے — کر نہیں بنتی کسو سے جو بنے

گئے دم کب تلک رکتے رہیں — بارے جی کے ساتھ سب سانسے گئے

کیا چال نکالی ہے جو دیکھے سو مر جائے — ٹھٹھک کوئی رہ جائے کوئی جی سے گزر جائے

ایسے دیکھے ہیں اندھے لوگ کہیں — بھوئے سہتے ہیں آنکھی سجھتے نہیں

ان اشعار سے آپ کو معلوم ہوگا کہ میر جن دو تہذیبوں اور ان کے لہجوں کو ملانے کی کوشش کر رہے ہیں اس عمل میں ابھی ایک آنچ کی کسر باقی ہے۔ کوئی چیز اس امتزاج کی آنکھ میں ابھی کھٹک رہی ہے۔ میر جس وحدت، جس مٹھاس اور جس لہجے کو ملاپ اور

امتزاج کے عمل سے گزار رہے ہیں وہ پورے طور پر، تخلیقی سطح پر، قبضے میں نہیں آیا ہے۔ ساری عمران کا تخلیقی سفر اسی مثالی تہذیبی امتزاج کی تلاش اور سمت میں جاری رہا اور جب اور جہاں وہ اسے حاصل کر سکے وہاں زبان و بیان اور لہجے کی مثالی صورت وجود میں آگئی۔ یہی وہ لہجہ اور صورت ہے جو رنگارنگ تہذیبوں کے ہندوستان میں مشترک و عالمگیر صورت ہے۔ اس لہجے سے آپ کو متعارف کرانے اور اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے میں یہ چند شعر، جو آپ نے یقیناً پڑھے اور سنے ہوں گے، آپ کو اس نئے حوالے سے سنانا چاہتا ہوں:

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میر
پھر ملیں گے اگر خدا لایا

رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

دل جو اکتا تا ہے، یارب رہ نہیں سکتے کہیں
کیا کریں جاویں کہاں گھر میں رہیں یا باہر رہیں

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

کہتے تو ہیں یوں کہتے، یوں کہتے جو یار آتا
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میر باز آ
نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا

دن رات میری آنکھوں سے آنسو چلے گئے
برسات اب کی شہر میں سارے برس رہی

نظر اٹھتی نہیں کہ جب خوباں
اٹھ کے سوتے سے آنکھ ملتے ہیں

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

سرسری تم جہان سے گزرے
ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا

شکوۂ آبلہ ابھی سے میر
ہے پیارے ہنوز دلّی دور

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا　　آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

یہ اشعار میں نے اس لیے پیش نہیں کیے ہیں کہ یہ میر کے اچھے اشعار ہیں بلکہ اس لیے پیش کیے ہیں کہ یہاں اظہار و بیان کا وہ لہجہ مکمل ہوگیا ہے جو جدید ہندوستان کو میر کی دین ہے۔ یہ بات آپ سب کو معلوم ہے کہ میر نے دو سال تک، ریختہ چھوڑ کر، فارسی میں شاعری کی تھی اور خود اپنے بہت سے اشعار کو فارسی میں ترجمہ کیا تھا تاکہ وہ فارسی شاعری میں بھی اردو شاعری کی طرح کامیابی سے ہم کنار ہو جائیں لیکن فارسی میں میر کے یہ ترجمے اس لیے منہ چڑاتے ہوئے سے معلوم ہوتے ہیں کہ فارسی زبان بھی میر کے اس لہجے کو سہارنے کی قوت نہیں رکھتی۔ غالب اور اقبال کے اشعار فارسی میں پُراثر انداز سے ترجمہ ہو سکتے ہیں لیکن میر کے یہ اشعار جہاں دو تہذیبوں کے بھرپور امتزاج سے ایک اتنا منفرد، اتنا تیکھا نیا لہجہ پیدا ہوا ہے، ترجمہ نہیں ہو سکتے۔ جدید سیکولر ہندوستان کی مشترک زبان کا یہی عالمگیر روپ اور یہی لہجہ ہو سکتا ہے جو میر کے ہاں وجود میں آیا ہے۔

اب اسی بات کا ایک اور پہلو دیکھیے۔ میر کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت ایک ایسی عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا۔ اس سطح پر فکر، احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مانوس بھی ہو، جذبہ و احساس کو پورے طور پر بیان کرنے کی قدرت بھی رکھتی ہو، بول چال کی عام زبان سے قریب تر بھی ہو اور ساتھ ساتھ جس کی لے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ یہ قربت ایسی ہے کہ ایک طرف میر اسے عامیانہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ اس میں نرمی، دھیمے پن، شائستگی اور لوچ نے ایسی گھلاوٹ اور رچاوٹ پیدا کر دی ہے کہ یہ جمالیاتی احساس کا خوب صورت اظہار بھی بن گئی ہے۔ سودا، غالب اور مومن خواص کے شاعر ہیں۔ نظیر

اکبر آبادی عوام کے شاعر ہیں لیکن محمد تقی میر بیک وقت عوام اور خواص دونوں کے شاعر ہیں۔ وہ احساس و جذبہ اور اظہار کی سطح پر دونوں کو یکجا کر دیتے ہیں۔ جب وہ کہتے ہیں :

شعر میرے ہیں سب خواص پسند　　پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

تو وہ اپنے اسی تخلیقی عمل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ میر کی شاعری میں اسی لیے ایک عجیب توازن ملتا ہے۔ یہ توازن یونانی دیو مالا کے یولی سس کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو پیام فتح اور نہ جھکی تو پیغام موت۔ میر یولی سس کی کمان کو جھکا لیتے ہیں اور تہذیبی و لسانی امتزاج کو یکساں کر دیتے ہیں۔ یہ چند شعر اور دیکھیے :

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو　　دیر سے انتظار ہے اپنا

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے　　یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے　　عمر نے ہم سے بے وفائی کی

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے　　جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

مرگ مجنوں پہ عقل گم ہے میر　　کیا دوانے نے موت پائی ہے

مصائب اور تھے پر دل کا جانا　　عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن　　سینے میں جیسے کوئی دل کو مَلا کرے ہے

یاد اس کی خوب نہیں میر باز آ　　نادان پھر وہ دل سے بھلایا نہ جائے گا

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے　　اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

دل سے اٹھتا ہے جان سے اٹھتا ہے　　یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے　　یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

سخت کافر تھا جن نے پہلے میر　　مذہب عشق اختیار کیا

خاک سے میر کیوں نہ یکساں ہوں　　مجھ پہ تو آسمان ٹوٹا ہے

تاثیر ہے دعا کو فقیروں کی، میرؔ جی ٹک آپ بھی ہمارے لیے ہاتھ اٹھائیے

پھرتے ہیں میرؔ خوار کوئی پوچھتا نہیں اس عاشقی میں عزتِ سادات بھی گئی

بے ہوشی سی آتی ہے مجھے اس کی گلی میں گر ہو سکے اے میرؔ تو اس راہ نہ جا تو

نہ وہ آوے نہ جاوے بے قراری کسو دن میرؔ یونہی مر رہوں گا

جو اس شور سے میرؔ روتا رہے گا تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت کہو میرؔ جی آج کیوں ہو خفا سے

ہزار بار گھڑی بھر میں میرؔ مرتے ہیں انہوں نے زندگی کا ڈھب نیا نکالا ہے

قدر و قیمت میرؔ تمہاری اس سے زیادہ کیا ہوگی جس کے خواہاں دونوں جہاں ہیں اس کے ہاتھ بکاؤ تم

ان اشعار میں دیکھئے تو آپ کو برِ عظیم کی شاعری میں زبان و بیان، فکر و احساس و جذبہ، لہجہ اور تہذیبی و لسانی امتزاج کی سطح پر پہلی بار ایک ایسا تخلیقی عمل نظر آئے گا جسے میرؔ شروع کرتے ہیں اور میرؔ ہی اسے درجۂ کمال تک پہنچا بھی دیتے ہیں۔ "میرؔ نے اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ملا کر اسے ہم آہنگ کر دیا ہے۔" یہی مثالی معاشرے کا وہ مثالی تہذیبی و لسانی کلچر ہے جہاں عوام و خواص مختلف ذہنی و فکری، جمالیاتی و محسوساتی سطح کے باوجود ایک مشترک سطح پر آجاتے ہیں اور جسے میرؔ نے اپنی شاعری میں دریافت کیا ہے۔ یہ عمل میرؔ سے پہلے مولانا رومؔ و سعدیؔ نے فارسی میں اور گوئٹے نے جرمن زبان میں دریافت کیا تھا۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو مطالعۂ میرؔ کے نئے نئے دروازے کھل جاتے ہیں:

سمجھے اندازِ شعر کو میرے میرؔ کا سا اگر کمال رکھے

میرؔ کے بارے میں دو باتیں عام طور پر مشہور ہیں۔ ایک یہ کہ وہ انتہائی انا پرست انسان تھے اور ان کی بے دماغی اور بد دماغی کا یہ عالم تھا کہ ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتے تھے۔ دوسری یہ کہ وہ اپنی ذات میں اس درجہ محو تھے کہ اپنے کمرے کی کھڑکی سے باہر دیکھنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کرتے تھے۔ یہ دونوں باتیں پوری طرح صحیح نہیں ہیں۔

اگر ایسا ہوتا تو میرؔ اتنی عظیم شاعری تخلیق نہیں کر سکتے تھے۔ ذاتی شاعری عظیم شاعری نہیں ہوتی۔ شاعر جتنا اپنی ذات کو بھولتا یا اس کی نفی کرتا جائے گا اتنی ہی اس کی شاعری بڑی ہوتی جائے گی۔ انسانی آگہی اور انسانی شعور اگر "انا" کے دلدل میں اتر جائے تو شاعری جزوِ پیغمبری نہیں بن سکتی۔ وہ میرؔ کی شاعری نہیں بن سکتی۔ میرؔ نے اس راز کو پالیا تھا۔ ان شاعری کا تخلیقی عمل ذات سے غیر ذات کی طرف ایک مسلسل سفر ہے۔ میرؔ کی مستند سوانح عمری اب تک مرتب نہیں ہوئی۔ "آبِ حیات" والے محمد حسین آزادؔ کی بنائی ہوئی تصویر اتنی عام ہوئی کہ میرؔ کی ساری دوسری تصویریں دھندلا گئیں۔ میرؔ کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ میرؔ زمانے کی کشمکش سے الگ تھلگ رہ کر صرف اپنے غموں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اپنے دور کے سیاسی واقعات و حالات کے عینی شاہد اور ان میں شریک تھے۔ انہوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیئے تھا۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ میرؔ سے زیادہ سفر اس دور کے شاید ہی کسی شاعر نے کیا ہو۔ ۱۱۶۰ھ - ۱۱۸۵ھ / ۱۷۴۷ء - ۱۷۷۱ء تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء و راجگان کے ملازم رہے اور ان کے ساتھ سفر کرتے رہے ہیں۔ میرؔ نے مصاحبت کی نوکری کی، سپاہی رہے، میدانِ جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، مصائب اٹھائے، دکھ جھیلے، افلاس سے دوچار ہوئے، دستِ سوال دراز کیا، چھپّر میں رہے اور بیٹے فیض علی کو چھپّر تلے دبتے دیکھا، دلی کو بار بار لٹتے دیکھا، ابدالی کے حملوں کے بعد امیروں کو فقیر اور شاہ کو گدا بنتے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلائیاں پھرتے دیکھیں۔ ۱۱۸۵ھ سے ۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ء - ۱۷۸۱ء) کا زمانہ میرؔ کی خانہ نشینی اور معاشی بدنصیبیوں کا زمانہ تھا۔ اہلِ ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ کر جا رہے تھے۔ سوداؔ اور سوزؔ جا چکے تھے۔ شاہ حاتمؔ نے شاہ تسلیم کے تکیے میں اقامت اختیار کر لی تھی۔ دردؔ مسندِ فقر پر بیٹھے تھے۔ دلی کی

ملازم ہو گئے۔ یہاں بھی انہوں نے وارن ہیسٹنگز کی آمد اور بیگمات اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی یورش جاٹوں کی شورش اور سکھ، روہیلوں کے حملوں سے عظیم مغلیہ سلطنت کی عمارت کو ڈھیر بنتے دیکھا :

چور اچکے، سکھ مرہٹے شاہ و گدا سب خواہاں ہیں
چین سے ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے

انگریزوں کے اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں فاتحانہ داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے یا ان کے دور میں ہوئے اور جنہوں نے ان کے دریائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساس نے لپیٹ لو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا۔ وہ ایک جیتے جاگتے انسان کی طرح عرس اور میلے ٹھیلوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ ہم صحبتوں میں گپ شپ اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں۔ دوستوں اور ہم عصروں کے چست کیے ہوئے فقروں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ دلی کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے کھیل کھیلے جو اپنی میریت کو قائم رکھنے کے لیے ضروری تھے۔ میر کی یہ وہ حقیقی تصویر ہے جو اب تک ہماری نظروں سے اوجھل تھی۔

میر اگر اپنی ذاتی محرومیوں، آلام اور غموں کو شاعری بناتے تو اس سے کوئی قابل قدر شاعری وجود میں نہیں آسکتی تھی اور نہ اب تک آئی ہے۔ میر نے ایک عظیم شاعر کی طرح اپنی ذات کی نفی سے اپنی شاعری تخلیق کی ہے۔ مجھے یاد آیا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ جذب کرنے اور جذبات کو بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔ یہ عین ممکن ہے کہ وہ تاثرات و تجربات، جو خود آدمی کے لیے اہم ہوں، شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو اور وہ تاثرات و تجربات جو شاعری کے لیے اہمیت رکھتے ہیں، ممکن ہے آدمی کے لیے بہت معمولی اہمیت کے حامل

ہوں"۔ میر کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کر کے اسے کچھ اور بنا دیتے ہیں، اسی لیے میر کے تجربے میں میر کی ذات چھپ جاتی ہے۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیر معمولی بنا کر پیش کرتے ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے۔ بڑی شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس محض ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کے ساتھ مل کر ایک نئی صورت میں سامنے آتا ہے۔ میر کے لیے عام زندگی میں اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن شاعری میں وہ اس کی نفی کر دیتے ہیں۔ اسی لیے میر کا غم سارے زمانے کا غم بن جاتا ہے۔ میر کی تنہائی، آفاقی انسان کی تنہائی بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر کا غم ہمیں گھلاتا نہیں ہے بلکہ سکون پہنچاتا ہے۔ اس غم کا اثر تزکیاتی ہے جو ہمیں قنوطیت سے نکال کر علویت کی طرف لے جاتا ہے۔ وہ اپنے قاری کو پستی کے عالم سے اٹھا کر بلندی کی طرف لے جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ذاتی محرومیوں اور غموں کو تخلیقِ شاعری سے الگ کر کے میر نے ایک ایسے تحمل، ضبط اور توازن کو جنم دیا ہے جو اردو شاعری میں کیا فارسی شاعری میں بھی کہیں نظر نہیں آتا۔ ان کے لہجے میں جو تہ داری ہے، لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والی جھنکاروں اور آوازوں میں جو گمبھیرتا ہے وہ ذات کو شاعری سے الگ کرنے اور انا کو بار بار ہلاک کرنے کے کٹھن عمل سے پیدا ہوئی ہے۔ فراق نے کہیں لکھا ہے کہ میر کا انداز و لہجہ یہی نہیں کہ دوسرے اردو شاعروں کو نصیب نہیں ہوا بلکہ شاید ایشیا اور یورپ کے کسی زبان کے شاعر کو بھی میسر نہیں آیا۔"

شاعر ہو مت چپکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ابیات پڑھو کچھ بیتیں ہم کو بتاتے رہو

محسوس کرنا چاہیں تو یہ ہمیں میر کے مقطعوں میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے میر جب اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ایک طرف، ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے اور دوسری طرف یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ ہو گئے ہیں اور میر، میر صاحب، میر جی، میر جی صاحب ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں۔ اس تخلیقی سطح پر وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہو جاتے ہیں۔ اس سطح پر میر اپنی ذات کو کسی ایسی چیز کے سپرد کر دیتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ محمد تقی صاحب، میر جی کو اپنے سے الگ کر کے اسے آواز دے رہے ہیں۔ اسی تخلیقی عمل کی وجہ سے ایسا انا پرست انسان اتنی بڑی شاعری کر سکا۔ ذرا یہ چند شعر دیکھیے جن سے آپ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے دماغ کو الگ الگ محسوس کر سکیں گے:

تھا میر عجب فقیر صابر شاکر — ہم نے اس سے کبھو شکایت نہ سنی

نہ نبھائی ہماری تو قدرت نہیں — کھینچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں

کیا ہوتا اگر پاس اپنے اے میر کبھو وہ آجاتے — عاشق تھے، درویش تھے، آخر بے کس بھی تھے تنہا تھے

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو — ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی — میر جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

صبر بھی کریے بلا پر میر صاحب جی کبھو — جب نہ تب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

اپنی ذات کی نفی اور تخلیقی سطح پر اسے الگ کرنے کا اظہار ایک اور طرح بھی میر کے ہاں ہوا ہے۔ میر کی بے دماغی بلکہ بد دماغی اور انا پرستی کے اتنے افسانے مشہور ہیں کہ ایسے شخص کو لفظ "میں" کا استعمال بار بار اور کثرت سے اپنی شاعری میں کرنا چاہیے تھا لیکن میر

طرح میرؔ نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں ہے بلکہ اپنے تجربے میں سارے معاشرے کو شریک کرلیا ہے اور فرد کو بھی ذات کے خول سے نکال کر زندگی کی اجتماعیت میں شریک کر دیا۔ لفظ "ہم" کے استعمال سے تذکیر و تانیث کے فرق کو مٹا کر "ہم" کو "انسان" کا نمائندہ بنا دیا ہے۔ میرؔ جب اپنی بات "ہم" کے ساتھ کہتے ہیں، تو میں، آپ اور سب۔ ان کے تجربے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

وجہ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں
اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

نامرادانہ زیست کرنا تھا
میرؔ کا طور یاد ہے ہم کو

جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

ہم نہ کہتے تھے کہ مت دیر و حرم کی راہ چل
اب یہ دعویٰ حشر تک شیخ و برہمن میں رہا

دل پہ خون کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

ہم طورِ عشق سے تو واقف نہیں مگر ہاں
سینہ میں جیسے دل کو کوئی ملا کرے ہے

کی زیارت میرؔ کی ہم نے بھی کل
لاابالی سا ہے، پر کامل ہے میاں

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

کہیں کیا جو پوچھے کوئی ہم سے میرؔ
جہاں میں تم آئے تھے کیا کر چلے

منعِ گریہ نہ کر تو اے ناصح
اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی

کیا کہیں بے کس ہیں ہم، بے بس ہیں ہم، بے گھر ہیں ہم
کیونکر اڑ کر پہنچیں اس تک طائرِ بے پر ہیں ہم

کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منہ بھی چھپا کر چلے

مقطعوں میں میرؔ، میرجی، میر صاحب اور میرجی صاحب اور اشعار میں لفظ "ہم" کے

استعمال ہے سے ہم نے میر کے جس تخلیقی عمل کی طرف اشارہ کیا ہے وہ میر کی شاعری کا عام تخلیقی عمل ہے۔ اسی عمل سے اتنی عظیم، سدا بہار، سدا مقبول شاعری وجود میں آ سکی ہے۔

میر کی شاعری کے بے شمار پہلو ہیں جن کا ایک نشست میں احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا رس نچوڑ کر اسے اپنی شاعری کے کوزے میں بند کر دیا ہے۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی باقی رہے گی۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے۔ میر کا جادو میر کے لہجے میں ہے جس میں ارجن کا تحمل ہے جس میں پولی سس کی کمان کا توازن ہے، جس میں کبیر داس، سور داس، تلسی داس اور جائسی کی بدمادت کی گھلاوٹ نے مل کر لفظوں کے نئے صوتی نظام کو وجود بخشا ہے۔ اس لہجے میں ہندوستانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ اس لہجے کے ساتھ ایسی شاعری کیا اردو کیا فارسی بلکہ ہندوستان کی کسی زبان میں نہیں ہوئی۔ اس میں ہندوستان کی روح چہک چہک کر بول رہی ہے اور اسی لیے میں نے میر کو جدید ہندوستان کا قومی شاعر کہا ہے۔ فراق نے کہا تھا کہ "آغاز شاعری سے لے کر آج تک کی ہر زبان کی شاعری میں جو اونچی سے اونچی، گہری سے گہری یا پاکیزہ سے پاکیزہ، لطیف سے لطیف اور نازک سے نازک باتیں کہی گئی ہیں بالکل اسی حیثیت کی باتیں ہمیں میر کے ہاں ملتی ہیں" اور اسی لیے میر نے جو کہا تھا

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

تو آپ ہی بتلایئے کہ کیا غلط کہا تھا؟ میر ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ساتھ ہم ساری زندگی بسر کر سکتے ہیں۔ میر ہمیں اپنے اندر اتار لیتے ہیں میر کے ہاں موت زندگی پر غالب نہیں آتی بلکہ زندگی موت پر غالب آجاتی ہے۔ وہ قنوطی شاعر نہیں ہیں بلکہ زندگی کے شاعر ہیں۔ وہ زندگی جس میں غم و خوشی، شادی و مرگ، کامیابی و ناکامیابی، سب ایک ساتھ چلتی ہیں۔

۱۹۸۳ء

طرزِ غالب

اس وقت میرے سامنے مسئلہ یہ ہے کہ آخر غالب کے طرزِ ادا میں وہ کون سی خصوصیات یکجا ہوگئی تھیں جن کے تخلیقی اتحاد سے وہ نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ ساری اردو شاعری میں سب سے الگ اور سب سے بڑا شاعر بن گیا۔ ایک ہی سانس میں بہت مشکل سوال اٹھا کر میں نے خود اپنے لئے یقیناً بہت سی مشکلات ضرور پیدا کرلی ہیں، لیکن بات جب غالب کی ہو اور مشکل پسندی سے دامن بچایا جائے تو ایسا ہی ہے جیسے سچے موتی کی تلاش کی جائے اور گہرے پانی میں غوطہ نہ لگایا جائے۔ بہرحال جواب دینا اب میری مشکل ہے اور جواب سُننا آپ کی۔

اس مشکل کو آسان کرنے کے لئے چند ابتدائی باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ میری طرح آپ بھی یہ بات ضرور جانتے ہیں کہ ہر انسان کی شخصیت کی تعمیر میں چند چیزیں مل جل کر حصّہ لیتی ہیں۔ ایک تو وہ رجحانِ طبع جو ہر انسان اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے اور جو قدرت سے اسے پیدائش کے وقت ودیعت ہوتا ہے۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ کسی میں شروع ہی سے ایجاد کا رجحان موجود ہے، کسی میں مذہب، طب یا حکمت کی طرف میلان موجود ہے اور کسی کی طبیعت علم و ادب کی طرف مائل ہے۔ بعض میں یہ رجحان بہت قوی ہوتے ہیں اور بعض میں اوسط درجے پر۔ جس میں یہ رجحان قوی ہوتا ہے وہ ماحول کی بادِ مخالف میں بھی اپنے رجحان کا چراغ روشن رکھتا ہے اور جس میں رجحانِ طبع کی یہ شدت نہیں ہوتی۔ اسے اگر ماحول سازگار مل گیا تو اس نے اپنے رجحان کو آگے

بڑھا دیا اور اگر ماحول ساز گار نہیں ملا تو اللہ اللہ خیر سلا۔ اس پیدائشی رجحان میں خاندانی ماحول بھی بطور ورثہ شامل ہو جاتا ہے اور تعلیم و تربیت، گرد و پیش کی معاشرتی و تہذیبی قوتیں بھی اپنا کام کرتی ہیں۔ پھر جیسے جیسے انسان بڑھتا رہتا ہے بچپن کے واقعات اور یادیں ہم عمروں اور چھوٹے بڑوں سے تعلقات، زندگی کی سختیاں اور آسائشیں، دکھ اور سکھ سے پیدا ہونے والے اثرات بھی انسان کی شخصیت کی تعمیر میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ شخصیت میں یہ سب چیزیں گھل مل کر ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ جن شخصیتوں میں یہ اتحاد پورے طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے، شخصیت کا جماؤ بھی اسی اعتبار سے نمایاں ہو جاتا ہے اور جہاں یہ اثرات پورے طور پر گھل مل کر ایک مکمل اکائی نہیں بنتے۔ وہاں اس اکھاڑ پچھاڑ سے شخصیت بھی کمزور رہتی ہے۔ اسی عمل سے چھوٹی اور بڑی شخصیت وجود میں آتی ہے اور پسند و ناپسند، روایت و جدت، مذاق و بدمذاقی کے معیار پیدا ہوتے ہیں۔ انھی معیاروں سے ہم اس "شخص" کے "مزاج" کا پتا لگاتے ہیں مثلاً جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں کا مذاق بہت روایتی ہے۔ فلاں میں جدت پسندی ہے۔ فلاں کی پسند یہ ہے۔ تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ ہم یہ کہہ کر اُس کے "مزاج" کی طرف اشارہ کر رہے ہیں، نہ صرف مزاج کی طرف بلکہ پوری "شخصیت" کی نشاندہی بھی کر رہے ہیں۔ مزاج دراصل شخصیت کا پھول ہے۔ گویا شخصیت کی تعمیر میں جو عوامل کام کرتے ہیں، جب پیدائشی رجحان کے ساتھ گھل مل کر وہ ایک اکائی بن جاتے ہیں تو اس "اکائی" سے نکلنے والی شعاعوں سے اس شخصیت کا مزاج بنتا ہے اور جب یہ مزاج اظہار کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے تو یہاں پوری شخصیت پکار پکار کر کہہ رہی ہوتی ہے کہ میں یہاں ہوں، میں یہاں ہوں۔ اسی لئے شخصیت 'مزاج' سے پہچانی جاتی ہے اور 'مزاج' اظہار سے اور اسی لئے اظہار شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔" اسٹائل از دی مین " کے بھی یہی معنی ہیں۔ دو شخص ایک ہی بات کے اظہار کے لئے مختلف قسم کے الفاظ استعمال کرتے ہیں، اُن کے لہجے مختلف ہوتے ہیں، اُن کا

آہنگ اور طرز مختلف ہوتا ہے. طرز کا یہ فرق دو شخصیتوں، دو مزاجوں کا فرق ہے.
آپ مجھ سے کتنا ہی اختلاف کریں لیکن اس بات پر ضرور اتفاق کریں گے کہ غالب بھی ہم جیسے ہی گوشت پوست کے انسان تھے. اس لئے ان کی شخصیت کی تعمیر میں بھی یقیناً اسی طرح مختلف عوامل نے حصّہ لیا ہوگا جن سے ان کا "مزاج" بنا ہوگا اور جب یہ مزاج اظہار کے روپ میں آیا تو اس سے ایک طرز وجود میں آیا جسے آج ہم دُور سے دیکھ کر کہہ اُٹھتے ہیں کہ یہ غالب ہیں اور کوئی دوسرا نہیں. یہ بات بالکل ایسی ہے جیسے ہم دُور سے کسی کے قدموں کی چاپ سُن کر یا بغیر الفاظ سُنے صرف لہجے سے آدمی کو پہچان کر کہہ اُٹھتے ہیں کہ یہ فلاں شخص ہے. آئیے دیکھیں کہ غالب کے مزاج کی بنیادی خصوصیت کیا تھی؟ لیکن، جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے. غالب کے مزاج کی تلاش میں ہمیں اُن عوامل کو دیکھنا ہوگا جنہوں نے اس کی شخصیت کی تعمیر میں حصّہ لیا ہے.

(۲)

اس بات پر کسی اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ غالب شعر و ادب کی طرف رجحان لے کر پیدا ہوئے تھے. وہ ایک خوشحال متموّل گھرانے میں پیدا ہوئے. نسلاً تورانی ترک تھے اور انھیں اپنے خاندان پر نہ صرف فخر تھا بلکہ اس افتخار کو اپنے لئے وجہ امتیاز جانتے تھے. اُن کے دادا شاہ عالم کے زمانے میں ہندوستان آئے اور شاہی دربار سے عزت اور جاگیر ملی. سپہ گری ان کا پیشہ تھا. اُن کے والد عبداللہ بیگ خان لکھنؤ، دکن اور الور کے درباروں سے وابستہ رہے اور کسی لڑائی میں مارے گئے. اُس وقت میرزا غالب کی عمر پانچ سال کی تھی. اُن کے چچا نصراللہ بیگ خاں نے اپنے بیٹوں کی طرح پالا. نصراللہ بیگ مرہٹوں کی طرف سے اکبرآباد کے صوبیدار تھے. جب جنرل لیک کا عمل دخل ہوا تو انہیں چار سو سواروں کی جمعیت کا افسر مقرر کیا گیا. سترہ سو روپے مہینہ ذات اور لاکھ ڈیڑھ لاکھ روپیہ سال کی جاگیر ملی. چچا کے مرنے کے بعد غدر تک

مرزا کو انگریز سے کسی نہ کسی طرح پنشن ملتی رہی۔ جوانی میں شہر کے نہایت حسین و خوش رُو لوگوں میں شمار ہوتے تھے۔ امیرزادے تھے۔ اپنے کو دوسروں سے الگ سمجھتے تھے اور شاہانہ دل و دماغ رکھتے تھے۔ جب یہ سب عوامل اُن کی تخلیقی شخصیت میں ایک اکائی بن کر اُبھرے اور اُن کے مزاج کو متعین کیا تو اس میں ایک بات کا پیدا ہونا فطری تھا کہ وہ اُس راستے کو ناپسند کریں جس پر سب چلتے ہیں۔ مولانا حالی اور آزاد دونوں نے لکھا ہے کہ مرزا عام روش پر چلنے سے ہمیشہ ناک بھوں چڑھاتے تھے۔ اسی لئے جب یہ مزاج شعر و شاعری میں ظاہر ہوا تو یہاں بھی اس نے اپنا الگ راستہ بنانے کی شروع ہی سے کوشش کی۔ سب سے الگ چلنا اور سب سے الگ راستہ اختیار کرنا اُن کے مزاج کی بنیادی خصوصیت تھی۔ جب تیرہ چودہ سال کی عمر تھی تو بھی سب سے الگ چلنے کا مزاج ان کی نمایاں خصوصیت تھی۔ جب نواب حسام الدین حیدر خاں نے میر تقی میر (م ۱۲۲۵ھ) کو غالب کے شعر سُنائے تو انہوں نے کہا کہ "اگر اس لڑکے کو کوئی کامل اُستاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا۔" میر نے جب یہ بات کہی ہوگی تو انہیں میرزا کے شعروں میں ضرور کچھ ایسی بات نظر آئی ہوگی جو دوسروں سے مختلف ہوگی "مہمل بکنے لگے گا" کے الفاظ اسی بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ نوعمری میں شاعری شروع کی تو سب سے الگ اور مشکل شاعر بیدل کا اتباع کیا۔ ایسا کام جو آسان ہو اور جسے سب کرسکیں غالب کے مزاج کے بالکل خلاف تھا۔ قدم قدم پر اُن کے اس مزاج کا احساس ہوتا ہے۔ لباس کو دیکھئے، سیاہ پوستین کی ٹوپی ہی سے آپ انہیں دور سے پہچان لیتے ہیں۔ کسی نے یہ شعر پڑھ کر سُنایا:

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی
مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

اور کہا "آپ نے کیا اچھا شعر کہا ہے۔" آگ ہی تو لگ گئی۔ کہنے لگے اگر یہ کسی اور اسد

کا شعر ہے تو اس پر رحمت خدا کی اور اگر مجھ آسد کا ہے تو مجھ پر لعنت خدا کی! ایسے بددل ہوئے کہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اس تخلص کو ہی خیرباد کہہ دیا۔ یہ مزاج مرتے دم تک باقی رہا۔ جب بہت کمزور ہو گئے تو یہ سوچ کر کہ اب ایک سال جینا بھی مشکل ہے، اپنی وفات کا مادۂ تاریخ نکالا جس سے ۱۲۷۷ھ نکلتے تھے۔ اتفاق سے اسی سال دہلی میں زبردست وبا پھیلی لیکن میرزا اس کے باوجود نہ مرے۔ ایک خط میں لکھا "میاں ۱۲۷۷ھ کی بات غلط نہ تھی مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں کسرِ شان تھی۔" ڈاڑھی مونچھ کا قصہ بھی سن لیجئے۔ ایک خط میں لکھا کہ "جب ڈاڑھی مونچھ میں بال سفید آگئے، تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے۔ اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مسی بھی چھوڑ دی اور ڈاڑھی بھی۔ مگر یہ یاد رکھئے کہ اس بھونڈے شہر میں ایک وردی ہے عام۔ مُلّا، حافظ، بساطی، نیچہ بند، دھوبی، سقّہ، بھٹیارہ، جولاہا، کنجڑہ، منہ پر ڈاڑھی، سر پر بال۔ میں نے جس دن ڈاڑھی رکھی اُسی دن سر منڈایا۔

غرض کہ میرزا کے مزاج میں، عام راستے سے، عام چیزوں سے، عام خیالات سے، عام وضع سے، عام روایت سے ہٹ کر چلنا بنیادی خصوصیت تھی۔ یہی مزاج جب شعر و ادب میں ظاہر ہوا تو یہاں بھی سب سے ہٹ کر چلا اور اپنی الگ راہ نکالی۔ ابتدا میں جب میرزا نے موجود شاعرانہ روایت کی طرف قدم بڑھایا تو اس وقت بھی انہوں نے ایسی شاعری نہیں کی جیسا کہ اس زمانے میں رواج تھا کہ شعر ایسا ہو "ادھر قائل کے منہ سے نکلا اور ادھر سامع کے دل میں اُتر گیا"۔ ایسے شعر وہ کہتے تو اس میں زبان و بیان روایتی ہوتے۔ محاورے کی چاشنی اور روزمرہ کی بے ساختگی سے شعر میں زور پیدا کیا جاتا۔ سنگلاخ زمینوں میں چٹپٹے مزیدار شعر نکالے جاتے۔ رعایتِ لفظی سے فائدہ اٹھایا جاتا۔ ایسی بندشیں اور تراکیب استعمال کرتے جسے سن کر لوگ فوراً بھڑک اُٹھتے۔ لیکن اس دور میں بھی مرزا نے روایتی شاعری کی تقلید کے باوجود استادِ بے بدل جناب بیدلؔ کا ہاتھ

تھام لیا جو روایت سے وابستہ ہونے کے باوجود اپنی فکر کی علویت معنی آفرینی اور مشکل پسندی کی وجہ سے سب سے الگ تھے میرزا نے سوچا کہ جو کام بیدل نے فارسی میں کیا اگر وہ اردو میں کر جائیں تو سب سے الگ رہیں گے۔ چند سال تک وہ اس روایت کے گنبدِ بے در میں گھومتے رہے لیکن جب وہاں بھی اطمینان میسر نہ آیا تو طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا، اسداللہ خاں قیامت ہے، کہہ کر باہر آگئے۔ ایک ایسے دور میں جب سادگی شاعری کی جان سمجھی جاتی تھی جب روزمرہ و محاورہ شاعری کے اصل جوہر سمجھے جاتے تھے۔ جب عام گفتگو، عام اخلاقی کلیوں، تہذیب و معاشرت کے مختلف مروجہ روایتی پہلوؤں کو شعر میں باندھنا ہنر تھا، میرزا نے ایسے شعر کہے:

کرے گی نشکرِ تعمیرِ خرابی ہائے دلِ گردوں
نہ نکلے خشت مثلِ استخواں بیروں زِ قالبہا

پریشانی سے مغزِ سر ہوا ہے پنبۂ بالش
خیالِ شوخیِ خوباں کو راحت آفریں پایا

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

شب خمارِ چشمِ ساقی رستخیز اندازہ تھا
تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

ان اشعار میں غالب کے مزاج کا بنیادی عمل موجود ہے۔ آہنگ و ترنم اور لہجے میں غالبیت تو ضرور موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ فکری سطح پر یہ اسی روایت

کا ایک حصّہ ہیں جو اس وقت اس معاشرے کے رگ و پے میں رچی بسی تھی اور جس پر معاشرے کا تہذیبی ڈھانچا قائم تھا۔ یہاں زبان فارسیت لئے ہوئے ہے لیکن فکر کی وہی سطح ہے جو ہمیں اسالیب کے تغیّر کے ساتھ میر سے ذوق تک سب شاعروں کے ہاں ملتی ہے۔ غالب کے مزاج میں طرزِ بیدل کو اختیار کرنے میں ناکامی اور ذاتی بے اطمینانی کی وجہ سے ایک نئی اکھاڑ پچھاڑ شروع ہوئی۔ شاہراہ عام سے ہٹ کر چلنے اور اپنے لئے ایک نیا راستہ نکلنے کی کوشش نے اور شدّت اختیار کی لیکن مروّجہ تہذیبی روایت سے ہٹ کر نیا راستہ نکالنا کوئی ہنسی کھیل تو ہے نہیں کہ جب جس کے جی میں آئے اپنا الگ راستہ نکالنے کی کوشش میں ایک دم الگ راستہ نکال لے۔ اس کا دارومدار تو تہذیبی روایت کی قوت یا کمزوری پر ہے جس میں وہ زندہ ہے۔ اگر روایت طاقتور ہے اور وہ تہذیبی اکائی کی حیثیت میں باقی و سالم ہے تو بڑے بڑے سورما اسے اپنی جگہ سے ہلانے کی کوشش میں ہلاک ہو جاتے ہیں لیکن یہ غالب کی خوش قسمتی تھی کہ وہ اس وقت پیدا ہوئے جب بظاہر تو تہذیبی روایت زندہ اور جیتی جاگتی نظر آرہی تھی لیکن اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ تضاد نے اس میں نئی نئی خرابیاں اور کمزوریاں پیدا کر دی تھیں۔ عورتوں کے بالوں میں ایک بیماری ایسی پیدا ہو جاتی ہے کہ سر کے ہر بال کے آخری سرے پر دو مُنھ بن جاتے ہیں، اس کے بعد بالوں کا بڑھنا بند ہو جاتا ہے۔ غالب کے دور میں ہماری تہذیب کے بالوں میں دو مُنھ بن گئے تھے اور اس میں بڑھنے کی قوت ختم ہو گئی تھی۔ صورت حال یہ تھی کہ سات سمندر پار سے آنے والی قوم کے قدم اس سرزمین پر جم چکے تھے۔ غالب کے چچا نصراللہ بیگ خاں اب جنرل لیک کی جمعیت کے افسر تھے۔ لارڈ ولزلی ہندوستان کے گورنر جنرل تھے۔ مرہٹے ختم ہو چکے تھے۔ فرانسیسی اپنے گھر جا چکے تھے۔ بادشاہ انگریزوں کا وظیفہ خوار تھا۔ نئے فرنگی انتظامات کے ساتھ ساتھ جدید خیالات بھی پھیل رہے

تھے۔ غالب کا واسطہ انگریزوں سے بچپن سے رہا تھا اور چونکہ وہ آزاد و غیر متعصب تھے، اس لیے جب کلکتہ گئے تو وہاں "خوبانِ کشورِ لندن" بھی دیکھیں اور "بادۂ ناب" کا مزہ بھی چکھا۔ کلکتہ میں جدید دور کا آغاز ہو چکا تھا اور یہاں کا ماحول دہلی کے ماحول سے مختلف تھا۔ غالب کے ذہن پر ان خیالات اور اداروں نے گہرا اثر ڈالا۔ مغلیہ سلطنت کا تماشا ان کے سامنے تھا۔ یہ سب چیزیں ان کے مزاج کا ایک حصّہ تھیں۔ سر سید احمد خاں نے جب بڑی محنت سے "آئینِ اکبری" مرتب کی اور میرزا سے اس پر تقریظ لکھنے کی فرمائش کی تو انھوں نے نثر کے بجائے فارسی میں مثنوی لکھ کر بھیج دی۔ یہ دراصل وہ خیالات تھے جن کا اظہار انھوں نے کھل کر واشگاف الفاظ میں کیا اور جن کے دبے دبے اثرات بچپن ہی سے ان کی شخصیت میں رچ بس کر مزاج کا حصّہ بن چکے تھے۔ دیکھیے میرزا غالب ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

گر ز آئیں می رود با ما سخن | چشم بکشا و دریں دیر کہن
صاحبانِ انگلستاں را نگر | شیوہ و انداز اینان را نگر
تا چہ آئیں ہا پدید آوردہ اند | آنچہ ہرگز کس ندید آوردہ اند
حق ایں قوم است آئیں داشتن | کس نیارد ملک بہ زیں داشتن
داد و دانش را بہم پیوستہ اند | ہند را صد گونہ آئیں بستہ اند

اور اس بات پر زور دیا کہ:

مردہ پروردن مبارک کار نیست

اس ابھرتی اور بنتی تہذیبی قوت کا مرزا کو واضح طور پر احساس تھا۔ فرزند آذر کا دینِ بزرگاں کو خوش نہ کرنے والا کام بھی اُن کے سامنے تھا۔ اس طرح اپنے مزاج کے عین مطابق اپنا الگ راستہ تلاش کرتے کرتے میرزا مروجہ شعری روایت

کے دائرے کو توڑ کر جدید شعور کے تہذیبی دائرے میں داخل ہو گئے اور معترضوں کو میرزا نے جواب دیا کہ :

ہرچہ در گفتار فخرِ تست آں ننگِ من است

لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود میرزا اپنے دور کے صنفِ اول کے شاعر ہونے کے باوجود "غریبِ شہر" بن کر رہ گئے اور وہ اشعار جن پر آج ہم پھڑک اٹھتے ہیں، اُن کے زمانے میں یوں دیکھے گئے جیسے زچہ تاسے دیکھتی ہے۔ غالب کی یہی انفرادیت، یہی عظمت اور یہی الگ پن ہے کہ وہ تہذیب کے روایتی دائرے کو توڑ کر وقت سے پہلے نہ صرف باہر نکل آئے بلکہ تخلیقی سطح پر اپنا ایک الگ دائرہ بنایا جو جدید شعور اور جدید طرزِ احساس کا دائرہ ہے جس میں ہم آپ سب کھڑے ہیں۔ یہ مشکل کام غالب نے اس وقت انجام دیا جب ہمیں اس کا شعور تک نہ تھا اور جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا اور اس نئے تہذیبی دائرے کی آبادی بڑھتی گئی غالب کی عظمت کے طلسم بھی ہم پر کھلتے گئے اور آج سو سال گزر جانے کے باوجود وہ ہمارے جدید شعور، ہمارے نئے تجربات کے زندہ ساتھی ہیں۔

(۳)

جیسے غالب کا عالمِ خیال نئے نئے فلسفوں کو جذب کرنے کی گنجائش رکھتا ہے، ویسے ہی "طرزِ غالب" طرزِ ادا کے جدید نظریات پر پورا اترنے کی قوت رکھتا ہے جس طرح غالب کے نقاد، بغیر فرق کئے، اُن کے تخیل کی بلند پروازی، معنی آفرینی، جدتِ مضامین اور طرفگیِ خیالات کو اُن کی عظمت کی بنیاد بتلاتے رہے ہیں، اسی طرح اُن کے طرزِ ادا کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا رہا ہے کہ نئی اور موزوں تشبیہات کا استعمال، استعارہ و کنایہ کا برمحل برتاؤ، صنائع بدائع اور شوخی و ظرافت اُن کے طرز کی اصل خصوصیات ہیں۔ یہ باتیں سُن کر معلوم ہوتا ہے گویا مرزا تشبیہہ و استعارہ کے بادشاہ ہیں اور

یہی اُن کے طرز کی اصل ہیئت ہے۔ ایسے میں یہ بات بھلا دی جاتی ہے کہ یہ سب چیزیں تو صرف محض ذریعہ ہیں، منزل نہیں۔ اس عمل جراحی کا عام طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کے رنگ کو مشکل، ان کی فکر کو مبہم اور ان کے طرز کو فارسیت زدہ کہہ کر حق تنقید ادا کر دیا جاتا ہے۔ طرزِ غالب کے سلسلے میں یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے کہ ایک جدت پسند طبیعت اپنے انقلابی مزاج کو فن کا جامہ پہنانے کی کوشش میں کن کن مراحل سے گزری، کہاں کہاں لڑکھڑائی اور آخر کار کس طرح کامیاب ہوئی۔ اسی لئے غالب، کا طرز کامل طرز نہیں ہے اور نہ اُسے ایسا ہونا چاہیئے تھا کیونکہ انہیں جدید شعور و فکر کے دائرے میں داخل ہونے کے لئے ایک نئی زبان ایجاد کرنے کی ضرورت تھی۔

غالب کے زمانے تک زبان کو ترقی دینے اور استعمال کرنے کے دو راستے مقرر تھے۔ ایک راستہ لکھنوی شعرا اور دہلی کے اُستاد ذوق کا تھا جس میں اردو کو عوامی زبان سے قریب ترلانے کی کوشش میں عام محاوروں اور روزمرہ کو شاعری میں کثرت سے استعمال کیا جاتا تھا۔ شاعری کی یہی راہ مقبول تھی۔ غالب کے سامنے زبان جدید شعور و فکر کے اظہار کا ایک ذریعہ تھی۔ وہ جانتے تھے کہ محاورے مُردہ استعارے ہوتے ہیں اور اُن کا کثرت سے استعمال شاعرانہ زبان کو گہرے لطف سے خالی کر دیتا ہے۔ دوسری راہ فارسیت کی تھی جس کی روایت سے اردو شاعری نے پورا پورا استفادہ کیا۔ غالب نے جب اردو میں شعر کہے تو اپنے خیالات کے اظہار کے لئے اسی زبان کا سہارا لیا۔ اس کے ذریعے بات کو موثر اختصار کے ساتھ بیان بھی کیا جا سکتا تھا۔ غالب نے یہ عمل اس لئے نہیں کیا کہ وہ اپنی طبیعت پر زور دینا نہیں چاہتے تھے یا اردو کو فارسی بنا دینا چاہتے تھے بلکہ اس صورت حال میں اس کے علاوہ دوسرا راستہ ممکن ہی نہیں تھا۔ غالب کی فکر کے اظہار کے لئے صرف محاوروں، رعایتِ لفظی یا لفظوں کے مروج معنی سے تو کام چل نہیں سکتا تھا، اسی لئے انہوں نے فارسی کا سہارا لے کر "زبانِ غالب" ایجاد کی۔ غالب جب

اپنے تخیل کی گہرائی میں ڈوبتے ہیں تو ان کی زبان وہ ہو جاتی ہے جو 'لے تازہ وارِدانِ بساطِ ہوائے دل' والی غزل میں یا جو دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں، والے قصیدے میں ملتی ہے اور جب وہ عام جذبات و خیالات کی سطح پر رہتے ہیں تو اُن کا رنگ ہاں وہ نہیں ہم اس کا نام' والے قصیدے اور ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے' والی غزل کا سا ہو جاتا ہے۔ یہاں بھی شخصیت کی چھاپ گہری ہے لیکن جب کسی نے ایسی غزلوں کی تعریف کی تو انہوں نے کہا "بھائی تم غزل کی تعریف کرتے ہو اور میں شرماتا ہوں۔ یہ غزلیں کاہے کو ہیں، پیٹ پالنے کی باتیں ہیں"۔ اس جملے سے اس بات کا ضرور پتا چلتا ہے کہ ان کے ذہن میں معیار کا ایک ایسا بلند تصور تھا کہ اس سے ذرا نیچے اترنا بھی انہیں گوارا نہیں تھا۔ اردو کے اس مختصر دیوان میں، جس پر غالب کی شہرت کی بنیاد قائم ہے، انہوں نے زبان کی پوری وسعت کو سامنے رکھا اور اس کی دونوں حدوں اور اُن کے درمیان کے تمام مدارج سے اپنے موضوعِ فکر کے مطابق کام لیا۔

اسی لئے غالب کے کلام میں زبان کے کئی روپ کئی معیار نظر آتے ہیں۔ یہاں زبان ایک درخت کی طرح پھیلتی بھی ہے اور نئے نئے امکانات کو ابھارتی بھی ہے۔ ہر زندہ بڑے شاعر کی طرح وہ زبان کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں نہیں لاتے بلکہ نئے امکانات کے راستے کھول کر بہت دور اس راستے پر چل کر دکھاتے ہیں۔ اسی لئے اُردو میں ان کی فارسیت کو دیکھ کر یہ کہہ دینا کہ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے یا فارسیت کے رد میں ان کے صاف اردو کلام 'دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے' قسم کی غزلیں اور اشعار پیش کرنا تخلیقی عمل کے صرف ایک پہلو کو دیکھنے کے مترادف ہے۔

غالب کی شخصیت کی طرح ان کی زبان کا دائرۂ عمل بھی بہت پہلودار اور وسیع ہے جس میں ایک طرف روایت کی رچاوٹ بھی اپنا کام کر رہی ہے اور دوسری طرف بغاوت کرتی ہوئی ذہنیت بھی اپنا الگ راستہ نکال کر ایک ایسا چمن کھلا رہی ہے

جس کا منظر آج تک کی شاعری سے الگ اور مختلف ہے۔ غالب کی زبان نے آنے والے دور کے شعرا کے ہر طبقے کو متاثر کیا۔ اس میں حالی، فانی، اصغر، شاد، یگانہ، حسرت، اکبر الہ آبادی، عزیز لکھنوی بھی شامل ہیں اور گزشتہ تیس سال کے شعرا بھی۔ اقبال نے اسی رنگ و آہنگ کو اپنا کر شعری سرمائے میں عظیم اضافہ کیا اور اب پاکستان میں جہاں اُردو دہلی اور لکھنؤ کے محاوروں سے دور ہو گئی ہے، غالب کی یہی زبان مستقبل کی زبان ہے۔ جیسے ہندی کو تمام ہندوستان کی زبان بنانے کے لئے سنسکرت سے قریب ترلایا جارہا ہے کیونکہ سنسکرت لغت ہندوستان کی تمام زبانوں کی مشترک لغت ہے۔ ویسے ہی مغربی پاکستان کی سب زبانوں کی مشترک لغت فارسی ہے اور ان سب کو وہی اردو اپنے قریب ترلا سکتی ہے جو غالب اور اقبال کی اردو ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اردو ایک زندہ اور آج بھی بولی جانے والی زبان پر تکیہ کر رہی ہے اور ہندی ایک مُردہ زبان کے ذخیرۂ الفاظ پر۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی تعمیر میں کسی الہامی قوت نے غالب کو وہ راستہ دکھا دیا تھا جو اس کے مستقبل کی ضمانت تھی۔

لیکن ساتھ ساتھ یہ بات اہم ہے کہ غالب نے فارسیت کے باوجود اردو کی بنیادی صفت اور مزاج کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور اس طرح زبان کی ساخت پر گہرا اثر ڈالا۔ غالب نے اردو زبان کو ذہنی و عقلی رنگ دیا۔ نئی تراکیب اور بندشیں وضع کر کے زبان میں علمی خیالات کے اظہار کا مسئلہ آسان کر دیا۔ اردو زبان کے نسائی لہجے میں مردانہ پن اور ٹھوس پن کے عناصر و آہنگ کو ابھارا اور اس میں گہرے اور لطیف جذبات و احساسات کے اظہار کی صلاحیت پیدا کی۔ جیسا کہ ان کی تحریروں سے پتا چلتا ہے وہ زبان کے سلسلے کے تمام علوم سے بخوبی واقف تھے مگر ان کا تخلیقی عمل یہ ظاہر کرتا ہے کہ انہوں نے ان سب علوم کے بندھے ٹکے اصولوں سے بغاوت کی

اور اُن سے بالاتر ہوکر اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار سے روشناس کیا۔ زبان دانوں نے ان کی زبان میں غلطیاں نکالیں لیکن ان کی یہی "غلطیاں" اب خود اصولِ زبان بن گئی ہیں۔ غالب کے زمانے نے اس زبان کو مصنوعی سمجھا لیکن آج ہم جدید دور میں داخل ہو کر دنیا کے بہترین، لطیف ترین اور عمیق ترین خیالات سے واقف ہو گئے ہیں، زبانِ غالب کی اہمیت کو نہ صرف محسوس کرتے ہیں بلکہ اس کی معنی بھی جانتے ہیں۔

غالب نے یہ زبان اس لئے بنائی کہ ان کی شاعرانہ فطرت کو اپنے اظہار کے لئے ایک نئی زبان کی ضرورت تھی جس کے بغیر ان کا اظہار تشنہ رہ جاتا اور ممکن ہے کہ وہ بقولِ میر مہمل بکنے لگتے۔ غالب نے ایک طرف عام طرزِ ادا کو ضرورت کے موافق بدلا اور دوسری طرف کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کی کوشش کی۔ اسی لئے غالب کی شاعری میں ارض و سما کی طرح پھیلا ہوا خیال اظہار کے نظامِ شمسی میں سمٹ آتا ہے۔ ادھر تنگنائے غزل بھی دریا کو کوزے میں بند کر دینے کی مقتضی تھی۔ دو مصرعوں میں سب کچھ سمو دینے کی رسم بھی یہی کچھ چاہتی تھی۔ اس تخلیقی عمل نے طرزِ غالب کو جنم دیا جس میں جدید شعور جدید اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو گیا۔ اس لئے غالب کی ایک ایک بندش، ایک ایک مصرع اپنے اندر ایک عالم رکھتا ہے۔ یہ ابہام جو غالب کی شاعری کی خصوصیت ہے، اس تخلیقی عمل کا فطری نتیجہ تھا۔ یہاں خیال و احساس خود شاعر کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا پیچیدہ اور پہلودار ہے کہ اسے سمیٹ کر خوبصورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعر ہی کر سکتا تھا۔ طرزِ غالب میں جملوں کی ساخت، لفظوں کے ساتھ خیال و احساس کی بناوٹ، تراکیب کی سفاک جدت، تشبیہہ و استعارہ میں دور دراز کی مناسبتیں سب ان کے پیچیدہ مگر متحد تجربے کی آئینہ دار ہیں جن میں تخیل اور دقت کاوش نے مینا کاری کی ہے۔ جب یہ پیچیدہ مگر متحد تجربہ شعر کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے تو

زبان بھی ایک نیا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ پوت کے پیر پالنے میں، کے مصداق یہ عمل غالب کی شاعری میں اُس وقت سے نظر آتا ہے جب دس بارہ سال کی عمر میں وہ طرزِ بیدل میں ریختہ لکھتے تھے۔ طرزِ غالب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ادراک و شعور، تخیل و ذکاوت، روحانی اور کلاسیکی رجحانات تجربے کی بھٹی میں گھل مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن گئے ہیں۔ اسی لئے ان کے اشعار ہر بڑی شاعری کی طرح مختلف کیفیتوں میں، عمر کے مختلف حصوں میں، زندگی کے مختلف تجربات کی روشنی میں جتنا جتنا ان کو پڑھتے جاتے معنی و مفہوم، احساس و جذبہ کی اتنی ہی تہیں ہمارے سامنے کھلتی جاتی ہیں اور مشکل سے مشکل، مبہم سے مبہم شعر سورج کی طرح روشن ہو جاتے ہیں۔ ہم سارے دیوانِ غالب سے ایک دم اسی لئے لطف اندوز نہیں ہو سکتے، وہ تو مختلف کیفیتوں میں، زندگی کے مختلف موڑوں پر بار بار پڑھنے کی چیز ہے۔ کیا ان اشعار کو آپ آج بھی مہمل کہنے کی جرأت کر سکتے ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا ——— کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

نہ اتنا بُرِشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ ——— مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

نالہ جز حُسنِ طلب اے ستم ایجاد نہیں ——— ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے ——— صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

احساس، تجربہ اور معنی کی اسی گہرائی کی وجہ سے غالب کے اشعار میں جو استعارے آتے ہیں، وہ ایک دم سے سمجھ میں نہیں آجاتے۔ وہ پہلے بجلی کا ایک شاک سا دیتے ہیں اور یہی اُن کی آمد کی دلیل ہے اور پھر فکر کی دنیا میں لے جاتے ہیں جہاں ہماری

ذکاوت، ہمارے تجربے اور محسوسات گنجینۂ معنی کے طلسم کھولتے ہیں۔ حالی نے اس خصوصیت کو "ندرت" کہہ کر پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبعیات کے رنگ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔ خدا بخشے اقبال نے اس نکتے کو پالیا تھا۔

یہی رجحان غالب کو نادر تراکیب تراشنے کی طرف لے جاتا ہے جو اُن کے طرز کا خاص جوہر ہے جن کے ذریعے ظاہر ہے کہ وہ محض شاندار الفاظ کا نمائشی ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص مزاج کو مختصر ترین الفاظ میں سمیٹ کر پیش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ہیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب سے فکر و احساس کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہمارے سامنے آجاتا ہے اور تجربہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر کی شدت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اسی لئے یہ تراکیب مثلاً نقشِ فریادی، عالمِ تقریر، سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود، جوہرِ اندیشہ، طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، ہمتِ دشوار پسند، مجموعۂ خیال، تالیفِ نسخہ ہائے وفا، چارہ سازیِ وحشت، فیضِ بے دلی، آئینۂ بے مہریِ قاتل، شرمندۂ معنی، گزرگاہِ خیال، جلوۂ برقِ فنا، دیدۂ عبرت نگاہ، دشمنِ ایمان و آگہی، ہوسِ نا و نوش، دامانِ باغبان و کفِ گل فروش، جنت نگاہ، فردوس گوش، محرومیٔ قسمت، پرتوِ نقشِ خیالِ یار، ناگزیرِ الفتِ ہستی، گنجینۂ گوہر، خیالِ حسن، حسنِ عمل اور اسی قسم کی سینکڑوں تراکیب ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ دانشور، ادیب اور شعرا اپنی کتابوں، مضامین، نظموں، افسانوں، ڈراموں اور ناولوں کے نام غالب کی انہی تراکیب سے مستعار لے کر اپنی فکر اور تجربے کے نقوش اُبھارتے ہیں اور اپنی نظم و نثر میں غالب کی زبان سے اظہار کے وسیلوں کو آسان بناتے ہیں۔ اگر گزشتہ سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو اردو زبان پر طرزِ غالب کے فیضان کا نہ صرف اندازہ کیا جا سکتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف

متن اور کتنے مختلف معنی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔ ان تراکیب کی رمزیت سے طرزِ غالب کی مخصوص فضا، مخصوص آہنگ اور مخصوص امیجری جنم لیتے ہیں۔

غالب کی اس مخصوص فضا اور مخصوص امیجری کی ایک بنیادی خصوصیت آگ یا گرمی ہے۔ اس گرمی سے سوز کا عالم بھی پیدا ہوتا ہے اور نفس بھی آتش فشاں بن جاتا ہے۔ یہ آگ، یہ گرمی غالب کی ساری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ اس گرمی اور آگ کو دیکھنے کے لئے میں دیوانِ غالب اٹھاتا ہوں اور جلدی جلدی چند شعر ادھر ادھر سے نقل کر لیتا ہوں:

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل سہی
فتنۂ شورِ قیامت کس کے آب و گل میں ہے

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

پھر گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کئے ہوئے

ڈھونڈے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

بس کہ ہوں غالبؔ، اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

عرض کیجئے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

آگ اور گرمی کی امیجری غالب کے تخلیقی مزاج کا حصّہ تو ضرور ہیں لیکن اگر ہم اس امیجری سے کوئی ایسا نظام بنانے کی کوشش کریں جیسا کہ مغرب کے جدید اشاریت پسندوں کے ہاں بن جاتا ہے تو ہمیں اس وجہ سے کامیابی نہیں ہوگی کہ اوّل تو غزل کی داخلی دنیا میں کسی منظم اشاریت کی گنجائش نہیں تھی، پھر غالب کو دانتے کی طرح کوئی واضح اسکیم بھی نہیں ملی تھی۔ ایک تصوف اُن کو ضرور ملا تھا جس کا مسئلۂ وحدت الوجود اُن کے ہاں نئے نئے نقش اُبھارتا ہے اور غالب کے بنیادی تصورات ایک تار سے پیوست ہو جاتے ہیں لیکن اُن کی امیجری کی معنی خیز لطافت اور خیال و احساس کی تہوں میں چھپی ہوئی آوازیں اور لہجے ہمیں جدید دور میں پہنچا دیتے ہیں کبھی وہ اپنی مخصوص امیجری کے ذریعے مجرّد چیزوں کو جیتی جاگتی شکل میں ہمارے سامنے کھڑا کر دیتے ہیں :

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

کبھی وہ علومِ متداولہ کی اصطلاحوں کے استعمال سے خیال کی تصویر بناتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فکر و احساس کی معنی خیز لطافتوں کو لفظوں کی تصویر میں اُبھارنے کی کوشش میں آگ کو تلوار سے کاٹا جا رہا ہے۔ اُن کی شاعری کو پڑھتے وقت آج یہ خیال بار بار آتا ہے کہ غالب کے علاوہ شاید ہی اُردو کا کوئی ایسا شاعر ہو جس نے

اتنے حقائق، ادراک و شعور کی اتنی گتھیاں، فکر و احساس کی اتنی معنی خیز لطافتیں، اتنے جامع درصاف انداز میں پیش کی ہوں جو اس قدر واقعاتی بھی ہوں کہ زندگی کے ہر موقع پر ہمارا راستہ روک کر ذہن کی فضا کو روشن کر دیتی ہوں. مثلاً آج کل یہ اشعار میرے آدرشوں کے ظلمات میں روشنی پھیلا رہے ہیں :

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا — واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا — نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی — کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

نام کا میرے ہے وہ دُکھ کہ کسی کو نہ ملا — کام میں میرے ہے وہ فتنہ کہ برپا نہ ہوا

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے — جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل — دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

ممکن ہے آپ کے ذہن کے دریچوں کو غالب کے کچھ اور اشعار کھول رہے ہوں. غالب کے ساتھ یہ ہر شخص کا خالص اپنا ذاتی معاملہ ہے جس میں وہ، اس کے تجربات و کیفیات اور میرزا نوشہ ایک دوسرے کے رازدار ہیں۔ بنکر کی یہی وہ آفاقیت، ہمہ گیریت اور جامعیت ہے جو طرزِ غالب میں سمٹ آئی ہے۔

غالب کے طرز میں ہر سطح پر، مزاج کی رنگا رنگ کیفیات میں ایک ضبط، ایک ٹھہراؤ کا احساس باقی رہتا ہے جو اس میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتا ہے جو تخلیق

کے پُل صراط سے زندہ و سالم گزرنے کے لئے ضروری ہے اور جو کلاسیکیت کی جان ہے۔ شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خیال، یہ احساس اس سے بہتر طریقے پر ادا نہیں کیا جا سکتا تھا۔

احساس و خیال غالب کے ذہن میں اتنے واضح طور پر، اتنی قوت کے ساتھ آتا ہے اور پھر وہ اسے اس طور پر لفظوں کے سانچے میں ڈھالتے ہیں کہ طرزِ غالب خالص مصوری کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور خیال و احساس کی تصویر مصورانہ انداز میں ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ یہ چند اشعار پڑھئے :

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

رات کے وقت مے پئے ساتھ رقیب کو لئے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں

مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مرے بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

اب اس شعر کی مصورانہ معنی خیزی دیکھئے :

غیر پھرتا ہے لئے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے

غالب کے طرز میں وہی تنوع ہے جو ان کے خیال اور احساس میں ملتا ہے۔ غالب کی انفرادیت ہر رنگ کو ایک رنگ کر دیتی ہے اور ساتھ ساتھ اپنی مخصوص حدیں بھی قائم رکھتی ہے۔ یہ مخصوص طرز ہر چھوٹے بڑے، سادہ و پیچیدہ تجربے میں یکساں طور پر اپنی تخلیقی سطح برقرار رکھتا ہے۔ یہاں اردو شاعری کی نسائی آوازیں غائب ہو جاتی ہیں اور مردانہ آوازیں پڑھنے والے کو اپنے آہنگ اور زور و جوش سے متاثر کرتی ہیں۔ یہ مردانہ پن اور اس کا آہنگ بنیادی طور پر غالب کے فکر و احساس میں ہے جو ان کے طرز میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے کہ ہم ان کی آواز کی طرح ان کے اشعار کو بھی دور سے دیکھ کر پہچان لیتے ہیں اور کہہ اٹھتے ہیں کہ یہ صرف غالب ہی ہو سکتے ہیں، کوئی اور نہیں۔

غالب نے اپنے جذبات و خیالات کی بجلی کو الفاظ کی دھات میں منتقل کر دیا ہے۔ ہر لفظ شاک کا نقطہ اور ہر شعر بہتی بجلی بن گیا ہے۔ اس طرز میں ایک وقار ہے۔ ایک گہری سنجیدگی ہے اور اس میں وہ صفت ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ GROWS ON YOU کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی معنی کے اندر چھپی ہوئی موسیقی سے کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کے معنی کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقیت ہمارے دل و دماغ کے تاروں میں بہنے لگتی ہے۔ یہاں ہر لفظ ایک زندہ باشعور آدمی کی طرح لاتعداد پہلو رکھتا ہے۔

یہ انفرادیت جب محض روایتی طرز میں ظاہر ہوتی ہے تو اس میں بھی نئی جان ڈال دیتی ہے، مثلاً رعایتِ لفظی و معنوی اردو شاعری کا ایک بہت ہی فرسودہ راستہ رہا ہے مگر جب غالب اس میں رنگ بھرتے ہیں تو تصنع غائب ہو جاتا ہے۔ الفاظ رمز و کنایہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور رعایتِ لفظی و معنوی تخلیقی فن کا جزو بن جاتے ہیں مثال

کے طور پر غالب کی یہ غزل پڑھ کر :

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا — دل جگر تشنۂ فریاد آیا

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز — پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی — کیوں ترا راہ گزر یاد آیا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے — دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اُٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

رعایتِ لفظی و معنوی کی طرف ہمارا دھیان تک نہیں جاتا بلکہ یہ رنگ بھی غالب کی انفرادیت کے رنگ میں غالب جیسا بن جاتا ہے۔ غالب کی پُراسرار شاعرانہ قوت خس و خاشاک کو بھی لے اڑتی ہے اور اس میں نئے پھول کھلا دیتی ہے۔

طرز کی اس علویت میں معنوی اور صوری دونوں سطح پر صوتی کیفیات اور موسیقانہ جھنکار اہم کام انجام دیتی ہیں۔ اگر مجھے صحیح یاد ہے تو کالرج نے کہا تھا کہ شاعر کی روح میں موسیقی اُبلتی ہے اور بڑا شاعر وہ ہے جو اپنا الگ راگ جگائے۔ غالب کے ہاں یہ راگ اعجاز کے درجے پر پہنچ گیا ہے اور اُن کی شاعری کے الہامی رنگ کا جزوِ اعظم ہے۔ ہمارے ہاں شاعری کی موسیقی کی طرف کم توجہ دی گئی ہے اور خاص طور پر غزل میں بحور اور قافیوں کی سخت پابندی نے اس شعری موسیقی کو مجروح کیا ہے جو بحر میں تنوع، مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے اور قافیوں کے نئے نئے التزامات سے پیدا کی جاسکتی ہے۔ ہماری موسیقی میں آرکیسٹرل میوزک کی بھی کوئی روایت نہیں ہے۔ غزل کا میوزک بہرحال محدود اور بندھا ٹکا ہوتا ہے جس میں ڈھولک کی تھاپ کا سا اثر ہوتا ہے۔ یہ تمام پابندیاں غالب کی روح کی موسیقی کو بھی مجروح کرتی ہیں لیکن اس محدود دائرے میں بھی وہ حدِ امکاں تک ضرور پہنچ جاتے ہیں اور ان کا

الگ راگ ہمارے کانوں میں، روح میں رس گھولنے لگتا ہے۔ غالب کا راگ اردو غزل کا اعجاز ہے۔ ان کے فکر و احساس کی طرح اس محدود موسیقی میں بھی ایک تنوع ہے۔ ہر غزل میں کیفیت کے مطابق بحر استعمال کی گئی ہے اور بحروں کے رکن کو قاعدے کی حد تک آزادی سے برتا گیا ہے۔ اکثر ایسی جدت برتی گئی ہے جو روایتی کانوں کو ناگوار گزرتی ہے لیکن راگوں سے مانوس کان جانتے ہیں کہ خود غالب کی شاعری کے لئے یہ آزادی کتنی ضروری تھی۔ غالب جو راگ جگاتے ہیں اس میں تین صفات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ توانائی، آتش نفسی اور شگفتگی۔ توانائی اور آتش نفسی مردانہ آوازوں کو ابھارتی ہیں اور شگفتگی کا اجلاپن دل و دماغ دونوں کو بھلا لگتا ہے۔ اور ان تینوں صفتوں کی وحدت پڑھنے والے کو حوصلہ دیتی، ابھارتی اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ چھوٹی اور بڑی دونوں قسم کی بحروں حتیٰ کہ زمزمے والی غزلوں میں بھی یہ صفات یکساں طور پر موجود ہیں۔ مثلاً :

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

عموماً پہلے مصرع کا راگ دھیما ہوتا ہے مگر دوسرے مصرع کی قوت اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔ اس قوت میں بلا کی تیزی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مصرع میں ایک تیر کمان پر چڑھایا گیا ہے اور کھینچ کر تیار کر لیا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں وہ تیزی سے دل و دماغ کو اپنا ہدف بنا لیتا ہے :

تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　　میں اور اندیشہ ہائے دُور دراز

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں　　　اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

یہ راگ خلش اور بے کلی کے ساتھ ایک توازن کو سامنے لاتا ہے جس سے شگفتگی کا

اثر پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے شعلے میں شگفتگی ــــ یہی طرزِ غالب ہے۔

اللہ تعالیٰ نے جن لوگوں کو اس راگ کے اثر سے محروم کر دیا ہے وہ غالب کے ہاں قواعد کی غلطیاں پکڑتے ہیں۔ ڈومنی سے تعلقات کی تحقیق پر عمرِ عزیز بسر کرتے ہیں۔ اضافتوں کے نئے استعمال کی غلطی کو اشارے سے بتاتے ہیں مگر جن تک اس راگ کی گرمی پہنچتی ہے وہاں خس و خاشاک ایک شعلہ بن جاتے ہیں اور راگ کی بے ساختگی دلوں کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہ راگ کہیں دھیما ہے، کہیں تیز ہے، لیکن اثر میں آگ ہے۔ "بے ساختگی" اتنا ہی عام لفظ ہو گیا ہے جتنا "عظیم" کا لفظ، لیکن اب اپنے احساس کی لطافتوں کو ظاہر کرنے کے لئے میں نیا لفظ کہاں سے لاؤں۔ غالب کے راگ کا آہنگ اس لفظ سے زیادہ وسیع اور اثر انگیز ہے۔

اکثر غزلیں دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ غالب میں مُرکّب راگ جگانے کی بڑی قوت ہے۔ شعر کا پہلا وجود شاعر کے دماغ میں ایک مبہم سے راگ کی صورت میں سامنے آتا ہے اور اس کے بعد پھیلتا بڑھتا اور اپنی شکل و صورت بناتا ہے۔ غالب کے وہ اشعار جن کو مہمل تک کہا گیا ہے، موسیقی کے اعتبار سے مکمل ہیں۔ اگر ان میں کوئی خرابی ہے تو وہی جو ایلیٹ نے ملٹن کے بارے میں لکھی ہے کہ "بصری تخیل" "سمعی تخیل" کا ساتھ نہیں دیتا، لیکن ایسے اشعار کا راگ بھی شعر کی کیفیت کو ہم تک پہنچا دیتا ہے۔ یہ بدنام زمانہ شعر دیکھئے :

شب، خمارِ شوقِ ساقی رُستخیز اندازہ تھا
تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

یہاں بھی راگ کا آہنگ کیفیت کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔

غزل کی ساخت ایسی ہے کہ اس میں خیال کا اتحاد ممکن نہیں ہے، اس لئے ہر شعر اپنے الگ معنی رکھتا ہے۔ غالب نے اس میں جتنا تنوع ممکن ہو سکتا تھا پیدا کیا

ہے اور بحر، قافیہ و ردیف کی اکائی سے صوتی اتحاد پیدا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج سو سال کے بعد بھی ہر شخص کو غالب کے کچھ نہ کچھ اشعار ضرور یاد ہیں۔ ان کی بہترین غزلوں میں جیسے۔ ”ہے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل“ ۔ خیال، راگ اور جذبہ تینوں مل کر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ہر شعر اثر میں اضافہ کرتا جاتا ہے اور آخری شعر میں راگ اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اسی طرح۔ ”مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے“ ۔ یا ”آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک“ ۔ یا ۔ ”نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں“ ۔ ”بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم“ ۔ اور اسی قسم کی دوسری غزلوں میں موسیقی ایک مکمل آرکیسٹرا کا سا اثر رکھتی ہے اور ایک جادو بھرے عالم میں لے جاتی ہے۔ یہی راگ ان کے قصیدوں میں پھیل کر تمام تفصیل کی تکمیل کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ میرا خیال ہے اور آپ بھی یقیناً مجھ سے اتفاق کریں گے کہ :

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں
بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دُنیا ہے نہ دیں

والا قصیدہ موسیقانہ اثر کے لحاظ سے غالب کا شاہکار ہے۔ یہاں غالب کے انفرادی راگ میں تیزی کچھ کم ہو گئی ہے اور منکرانہ ضبط نے آفاقی گہرائی پیدا کر دی ہے جو پڑھنے والے کو ایک نشے کے عالم میں لے جاتی ہے۔ شاعری میں حقیقی موسیقی کے سلسلے میں غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے کلام اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ غنائی شاعری کے لئے وہ راہیں کھول دیتے ہیں جن سے گزشتہ سو سال میں اردو شاعری نے بہت کچھ سیکھا اور بہت کچھ حاصل کیا ہے۔

محمد تقی میر اور میر انیس کے راگ ان کے اپنے دور کی ترجمانی کرتے ہیں جس میں

وہی رفتار ہے جو شاہ عالم اور واجد علی شاہ کے دور کی رفتار تھی لیکن غالب کے راگ جدید دور کے راگوں کے ساتھ چلتے ہیں۔ اس میں تیز رفتاری، تنومندی، حوصلے اور اٹھان کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں آواز میں مردانہ پن اور استقلال نمایاں ہے۔ یہ راگ غموں میں ڈھا دینے والے نالوں سے نہیں بنا جس سے لذت و سکون حاصل کیا جاتا ہے۔ بلکہ یہاں مضطرب عتماد اور پرخلش استقلال کا لطف آتا ہے۔ غالب اور اقبال کے راگ اسی لئے ایک دوسرے سے قریب ہیں نہ صرف قریب ہیں بلکہ اقبال غالب کے اس راگ کی تکمیل بھی کرتے ہیں۔ انھی عناصر کی وحدت سے طرزِ غالب وجود میں آتا ہے اور جب ہم اس راگ کے جادو میں آجاتے ہیں تو وہ ہمیں الہامی معلوم ہونے لگتا ہے۔ غالب کا "مزاج" ان حقائق کو سمجھ سکتا تھا جو اُن کے سامنے تھے۔ ان کا تجربہ کر سکتا تھا جو بمشکل محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ اسی لئے غالب جب اپنے تجربات کو اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ پیش کرتے ہیں تو الفاظ نئے معلوم ہونے لگتے ہیں اور ہمیں فکر و احساس کی نئی دنیا میں لے جاتے ہیں اور ہم کہہ اُٹھتے ہیں :

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

آج غالب ایک شاعر کے بجائے قوم کے نمائندہ شاعر ہیں اور یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیئے کہ قوم کا نمائندہ شاعر عالمِ انسانیت کا شاعر ہوتا ہے۔

(۱۹۶۹ء)

رازداں اپنا

(۱)

جب بھی ہم اپنے گھر کی بیٹھک میں سے گزرتے تو آتے جاتے دیوار پر ٹنگی ہوئی ایک تصویر سے ہمارا آمنا سامنا ضرور ہوتا۔ میر جالب دہلوی کو یہ تصویر لاہور کے کسی مصور نے بنا کر دی تھی۔ ہماری خاندانی روایت کے مطابق یہ تصویر جالب صاحب کو بہت عزیز تھی۔ فراخ پیشانی، کھلی کھلی اجلی آنکھوں میں سوچ کا بھنور، روئی کے گالوں جیسی بھری بھری ڈاڑھی، سیاہ پوستین کی اونچی سی کلاہِ پاپاخ، جامہ وار کا پھول دار رنگین چغہ، اوپر کا پتلا سا ہونٹ بالوں میں چھپا ہوا، نیچے کا ہونٹ بھولپن لئے ہوئے نمایاں، چہرے سے شرافت اور لباس سے رئیسی ٹپکتی تھی جھرّیوں سے بڑھاپے کا پتہ چلتا تھا۔ یہ نجم الدولہ دبیر الملک مرزا اسد اللہ خاں غالب کی تصویر تھی۔ جالب صاحب نے جب شعر و ادب کے میدان میں قدم رکھا تو غالب کی رعایت سے اپنا تخلص بھی 'جالب' رکھا۔ ہمارے ایک چچا تھے جو 'دیوانِ غالب' ہر دم اپنے ساتھ رکھتے۔ بات کرتے تو غالب کے اشعار کی زبان میں، زندگی کے نشیب و فراز سمجھاتے تو غالب کے اشعار سے، رات کو پلنگ پر لیٹ کر گاتے تو غالب کی غزلیں خط لکھتے تو 'خطوطِ غالب' جیسے اور بات بات میں غالب کے اشعار اور مصرعوں کے حوالے۔ سب چھوٹے بڑے انہیں 'چچا غالب' کہتے تھے اور یہی ان کا نام پڑ گیا تھا۔ اسی طرح بچپن ہی سے غالب ہمارے گھر کی فضا

کا ایک حصہ بن گئے تھے. جب پاکستان بنا اور فرقہ وارانہ فساد کی آگ بھڑکی تو 'بچا' غالب کے یہ الفاظ کہ "میری یہ آرزو ہے کہ اب دنیا میں نہ رہوں اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں" ہر وقت دہرایا کرتے. پھر ایک دن بے سروسامانی کے عالم میں ہم پاکستان آگئے. غالب کی وہ تصویر تو ہندوستان میں رہ گئی لیکن 'بچا' دیوانِ غالب اپنے ساتھ لے آئے. یہ دیوانِ غالب آج میری میراث ہے.

(۲)

غالب کو مرے اب سو سال ہو گئے ہیں. سو سال کے عرصے میں کئی دنیائیں آباد ہوئیں، اور ذہنِ انسانی نئے نئے انقلابات اور افکار سے بنتا بگڑتا کہیں سے کہیں پہنچ گیا. نئے پرانے ہو کر مٹ گئے. بہت سے مشاہیر وقت کے بے کراں سناٹے میں گم ہو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے اور ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ذہنِ انسانی سے محو ہو گئے. لیکن غالب ـ غالب آج بھی ہماری رگوں میں خون بن کر گردش کر رہا ہے. وہ شخص جو مرنے کے سو سال بعد بھی زندہ ہے، نہ صرف زندہ ہے بلکہ ہمارے مزاج، ہماری زبان، ہمارے شعور و فکر کا حصہ بن کر ہم پر حکمرانی کرتا ہے. اُس میں یقیناً ایسی رنگا رنگ خصوصیات یک جا ہو گئی ہوں گی، جو اس کی اتنی طویل زندگی کی ضامن ہوں. غالب کی تخلیقی شخصیت میں سدا بہار حسن و جمال کے ساتھ یکجا ہونے والی ان خصوصیات کو ہم ایک لفظ 'عظیم' سے ظاہر کر سکتے ہیں. عظیم شاعر کہیں صدیوں میں جا کر ایک آدھ بار ظہور میں آتا ہے. جب دانش و حکمت نوائے سروش بن کر شاعری کی زبان میں اظہار پاتی ہے تو عظیم شاعر پیدا ہوتا ہے جس میں نہ صرف اپنے ماضی اور اپنے زمانے کا شعور بلکہ آنے والے زمانوں کا شعور بھی گھل مل کر ایک ایسی اکائی بن جاتا ہے جو ہر دور میں ذہنِ انسانی میں اعتماد کا صور پھونک کر تخلیقی تسکین بہم پہنچاتا ہے. اس طرح عظیم شاعر کی تعریف کر کے غالب کو تلاش کیا جا سکتا ہے اور

غالب کی خصوصیات اُجاگر کر کے عظیم شاعر کے معنی دریافت کئے جا سکتے ہیں ۔

غالب اپنے زمانے کا ایک جزو ہوتے ہوتے بھی اپنے زمانے سے بہت آگے تھا۔ اسی لئے غالب نے آنے والی نسلوں کی تشکیل میں اہم حصہ لیا ہے۔ غالب کی تخلیقی شخصیت میں آنے والے زمانوں کا شعور اس طور پر شامل ہو گیا کہ جب زمانہ قدم قدم چل کر کسی ایک منزل پر پہنچا تو دیکھا کہ نئے روپ، نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ غالب وہاں پہلے سے موجود ہے۔ وہ ہم سب سے الگ ہوتے ہوتے بھی ہم سب میں موجود ہے۔ غالب نے کائنات اور انسان کی وہ آفاقی اور ابدی صداقتیں دریافت کیں جنہوں نے ذہنِ انسانی کو وسعت و عظمت عطا کی اور جنہوں نے جذبات کی تہذیب کر کے حسن و لطافت کا ایک نیا معیار دیا۔ عظیم شاعر حیات و کائنات کے مسائل کو، انسانی جذبات و احساسات کو اپنی فکر کے ساتھ اس طور پر ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ جیسے جیسے زندگی بدلتی ہے اور فکر، احساس و شعور کی مختلف سطحیں اُبھرتی ہیں اس کے شعور کی روشنی ہر دفعہ ذہنِ انسانی کو آئینہ دکھا کر گونگے افکار و احساسات کو زبان دے دیتی ہے۔ اسی لئے غالب ہمارا شاعر ہوتے ہوئے بھی صرف ہمارا ہی نہیں بلکہ سارے عالم انسانیت کی میراث ہے۔ غالب نے یہ طور، زبان و بیاں کا یہ روپ، فکر و نظر کی یہ روشنی اس وقت دی جب نئی زندگی کی تلاش میں اردو زبان خود اس ایجاد کے لئے بے قرار تھی ۔

(۳)

غالب اُردو کا پہلا شاعر ہے جس کے سلسلے میں فلسفی ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ شاعر اور فلسفی ہمیشہ دو متضاد ہستیاں سمجھی جاتی رہی ہیں اسی لئے افلاطون نے شاعر کو اپنی "جمہوریہ" میں کوئی مقام نہیں دیا، مگر ارسطو نے جب یہ کہا کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہے کیونکہ تاریخ وقتی چیزوں سے سروکار رکھتی ہے

جبکہ شاعری آفاقی چیزوں سے، تو اس کا مقصد یہی تھا کہ شاعر کو بھی فلسفی کے ہم دوش کھڑا کیا جا سکتا ہے۔ قرون وسطیٰ میں بنیادی طور پر شاعر کا کام مذہب کے اصولوں کی تبلیغ رہا، لیکن شاعری اور فلسفے کی ہم آہنگی پہلی بار انیسویں صدی میں گوئٹے سے شروع ہوئی، جہاں فلسفہ شاعری میں اور شاعری فلسفے میں جذب ہو کر ایک مکمل اکائی بن گئے اور اس کے بعد بڑا شاعر وہی سمجھا گیا جو فلسفی بھی تھا۔ مشرق میں ہمیشہ شاعری کا تعلق مذہبی روایات کے ساتھ گہرا رہا ہے اور دانش و حکمت سب مذہبی تصورات میں شامل رہے ہیں۔ اسی لئے شاعری نے بھی اپنے ضمنیات، رمزیات، تلمیحات و کنایات اسی روایات سے اخذ کئے، اور اپنے مزاج میں سمو لیے۔ فارسی اُردو شاعری میں موضوعات، اظہار اور مزاج پر اسی فکر کی گہری چھاپ ملتی ہے کبھی ہمارے شعرا نے دین کی حکمت کو دنیا کے تجربات کے ذریعے بیان کیا کبھی تصوف کے مسائل کو شاعری کا موضوع بنایا۔ ولی دکنی سے پہلے کی کم و بیش ساری شاعری مذہبی رنگ میں رنگی ہوئی ہے اور ولی کے ساتھ ہی تصوف اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ اُردو شاعری کی روایت میں شامل ہو جاتا ہے۔ غالب کے دور تک شاعری کی یہ روایت اور تہذیب کا وہ نظام، جس نے اس روایت کو اپنی کوکھ سے جنم دیا، زندہ و سالم تھا۔ اسی لئے اس روایت میں شاعری کرنے والا شاعر ذوق، جس کا طرز احساس اور فکری ادراک اسی روایت کی لکیر پر چل رہا تھا، اس دور کا سب سے بڑا شاعر تھا اور غالب کی شاعری کا چراغ اس کے آگے نہیں جلتا تھا۔ غالب کی شاعری اس روایت کے دائرے کو توڑ کر ایک نیا دائرہ بناتی ہے جو اس طرز احساس کا دائرہ ہے جس میں نئی دنیا کا رنگ و آہنگ، فکر و احساس، شعور و ادراک کروٹیں لے رہا ہے۔ اسی لئے جب تک روایتی طرز احساس کا نظام زندہ رہا ذوق بڑے شاعر رہے اور جیسے ہی جدید فکر کی روشنی نے معاشرے کو متاثر کر کے بدلنا شروع کیا، غالب

کی شاعری کا سورج نصف النہار پر آکر چمکنے لگا۔

کہتے ہیں آج ذوقؔ جہاں سے گزر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

ذوقؔ اور غالبؔ دو مختلف دائروں اور دو مختلف طرزِ احساس کے شاعر ہیں۔ اسی لئے ذوقؔ آج بھی بنواڑی، کبابی کی دوکان سے لے کر روایتی علما، واعظوں اور خطیبوں کے ہاں روایت کی ترجمانی کرتا نظر آتا ہے جب کہ ہمارے جدید شعور نے غالبؔ کے شعور سے مل کر اس نئے دائرے کو واضح اور مکمل کر دیا ہے۔ اب جب بھی جدید زندہ شعور کی تلاش میں اہل فکر نکلیں گے تو سڑک کے ایک سرے پر انہیں غالبؔ اور صرف غالب تماشائے اہل کرم دیکھتے ملیں گے اور جب بھی قدیم روایت کی تلاش ہو گی تو وہاں ذوقؔ گولر کا پھول تلاش کرتے نظر آئیں گے۔ اسی لئے غالب کے اشعار ایک زندہ تجربہ معلوم ہوتے ہیں اور ذوق کے ہاں اب سرے سے تجربے کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یہی زندہ اور "متروک" طرزِ احساس (یا مردہ طرزِ احساس کہہ لیجئے) کا فرق ہے۔

غالب کی شاعری میں قدیم روایت لوٹ کر پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور یہ فرزند آذر اپنی روایت کا ایک الگ دائرہ بناتا نظر آتا ہے جس میں ہمارا جدید شعور و ادراک؛ ہم آپ سب کھڑے ہیں۔ یہاں فکر کی وہ علوی سطح نظر آتی ہے جس کے ساتھ ہی شاعری فلسفے کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ ہمارے ہاں چونکہ اب تک شاعری کی اس نوع کی روایت موجود نہیں تھی، اس لئے ہم شاعر کو فلسفی مانتے ہوئے کتراتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ شاعر اور فلسفی دونوں دائمی اور آفاقی حقیقتوں تک پہنچتے ہیں مگر دونوں کے رستے جدا جدا ہوتے ہیں۔ شاعر کا راستہ تخیل اور شعور کے ادراک کا راستہ ہے، فلسفی کا دلیل و بحث کا۔ مثلاً جس امر پر اسپنوزا نے کائنات کے

بارے میں بحث کی اسی پر گوئٹے نے بھی روشنی ڈالی ہے، لیکن فرق یہ ہے کہ بدی کے ساتھ جو صفات فلسفی اسپنوزا نے تحلیل کے ذریعہ پیش کی ہیں وہ گوئٹے نے فاؤسٹ میں میفسٹوفلیس کے کردار میں پیش کر دی ہیں۔ اب لے دے کر شاعر کے فلسفی ہونے کا معیار یہ رہا کہ آیا شاعر ان آفاقی بلندیوں تک پہنچا ہے یا نہیں جن تک فلسفی پہنچا ہے ؟ غالب اردو کا پہلا شاعر ہے جو اس معیار پر پورا اترتا ہے۔
غالب کے سلسلے میں اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے ہاں چونکہ منظم فکر نہیں ہے اس لئے اسے فلسفی شاعر کہنا غلطی ہے لیکن اگر دیکھا جائے تو کسی فلسفی کا کوئی نظام فکر ایسا نہیں ہو سکتا جو تضاد سے پاک ہو اور ہر اعتبار سے مربوط اور ہموار ہو ہمیں تو بنیادی طور پر شاعر میں یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ اس نے ہمارے شعور کو، ہماری فکر کو کہاں تک آگے بڑھایا ہے اور کن آفاقی اور ابدی صداقتوں کو تجربے کی بھٹی میں کندن بنا کر پیش کیا ہے۔ اس معیار پر غالب کی شاعری پوری اترتی ہے اور گنجینۂ معنی کے طلسم اس کے اشعار میں بند نظر آتے ہیں۔ جیسے جیسے ہمارا شعور ترقی کرتا جاتا ہے یہ طلسم بھی کھلتے جاتے ہیں۔

غالب کا کمال یہ ہے کہ اس نے پہلی بار فکر کو احساس کے ساتھ اس طور پر ملایا کہ اس کے راگ اور رنگ نے آفاقیت کے آہنگ کو اپنے اندر سمیٹ لیا۔ اس کے ہاں میر کی طرح احساس و جذبہ کے ننھے منے جگنو نہیں چمکتے بلکہ فکر کی حرارت اور شعور و احساس کا ادراک ذوقِ تماشا بخشتا ہے۔ غالب کی نظر ایک فلسفی کی نظر ہے اور وہ جن چیزوں کو سامنے لاتا ہے تخیل، تجربے اور جذبات کے ذریعے (جسے ٹی ایس ایلیٹ فکر کا جذباتی مرادف MOTIONAL—EQUIVALENT TO THOUGHT کہتا ہے) ان کی دائمی حقیقت اور گہرائی تک بھی پہنچا دیتا ہے۔ ہر اس معاملے پر جہاں ہمیں فلسفی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، غالب کے

خیالات ہمیں ملتے ہیں اور بیک وقت فلسفیانہ و شاعرانہ تسکین بہم پہنچاتے ہیں۔
مشرق میں غالب تقریبًا اس زمانے میں زندہ تھے جب کیرک گارڈ اور نطشے مغرب میں اپنے خیالات سے ذہن انسانی کو متاثر کر رہے تھے۔ ان لوگوں نے فلسفے کو بے جان پا کر اس میں داخلی پہلو کو خاص اہمیت دی۔ غالب نے بھی ذوق کے برخلاف، اپنی شاعری میں یہی کام انجام دیا۔ ان کی شاعری میں وہ تمام فلسفیانہ خیالات موجود ہیں جو بڑے سے بڑے فلسفی کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ ایک طرف مولانا روم اور عرفی کے انداز میں سوچتے نظر آتے ہیں تو دوسری طرف گوئٹے اور براؤننگ کے ہمنوا معلوم ہوتے ہیں۔ اگر اُن کے ہاں ایک طرف تصوف کی آئڈیالزم ہے تو دوسری طرف حیات و کائنات کے ذاتی مطالعے کی آئڈیلزم بھی نظر آتی ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام کائنات کو ایک علوی درجے سے دیکھ رہے ہیں۔
یہاں حسن و عشق کا درجہ بھی علوی ہے۔ یہاں وہ غم کی دلدل میں دھنس کر نہیں رہ جاتے۔ قنوطیت ان کو ڈھا نہیں دیتی بلکہ اُن کی آواز میں بلند حوصلگی اور مردانہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ تمام تنقیدِ حیات میں ان کی خودی اور خود اعتمادی جلوہ گر نظر آتی ہے۔ اسی لئے ان کے اشعار مختلف موقعوں پر یاد آکر اُمید کا سبق دیتے ہیں۔
غالب کے ہاں اخلاقیات کا ایک خاص مقام ہے۔ یہاں وہ زندگی سے بہت قریب اور زندگی پر کامل یقین رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شکایت سے بالاتر رہنے کا درس دیتے ہیں۔ شکایت کرنا چھوٹے نفس کا فعل ہے جس سے ایک طرف ذہانت کی کمی اور دوسری طرف عزم، صبر اور استقلال کی کمی کا ثبوت ملتا ہے۔ وہ خدا سے بھی ستم جورِ ناخدا کی شکایت نہیں کرتے۔ عزتِ نفس کا درجہ اتنا بلند ہے کہ سبک سرین کے سرگرانی کی وجہ پوچھنا بھی پسند نہیں کرتے۔ وفاداری کو بشرطِ استواری اصلِ ایمان قرار دیتے ہیں۔ رنج و الم کو عارضی چیز بتاتے ہیں اور مردانہ وار اپنی غلطی کا

اعتراف کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ برائی کو نہ سننے کی تلقین، خطا بخش دینے اور غلط چلنے پر مردانہ وار روک دینے کا سبق دیتے ہیں۔ سچائی کی تلقین اور آزادہ روی، ان کے اخلاقی فلسفے کا بنیادی مزاج ہے۔ یہ زندگی کی عام اخلاقیات کی بھی بلند تر سطح ہے اور غالب نے اپنی نظر اور طرز سے اسے ایک ایسی نوعیت دے دی ہے جو انہیں کا حصہ ہے۔

غالب کی فکر کا یہ صرف ایک رُخ ہے۔ اُن کی شاعری میں فلسفے کی وہ جان دروح ہے جس تک انسان صرف منطق سے نہیں پہنچ سکتا اور جو صرف محض نوائے سروش ہی سے حاصل ہوسکتی ہے۔ غالب حیات و کائنات کا مطالعہ کرتے ہیں اور ساز دو عالم انہیں بھی اقبال کی طرح دل کا آئینہ دکھاتا ہے، اسی لئے ان کے پیش کردہ حقائق نئی نئی حقیقتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ اس طرح پر یہ فکری کام صرف شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ اگر پیغمبر بھی "شاعر" نہ ہوتے تو وہ بھی حقائق کے ادراک کا اظہار اس طور پر نہ کر پاتے کہ اُن کے افکار میں بجلی کی سی چمک اور کوندے کی سی لپک پیدا ہو جاتی۔ منطقی فلسفہ یک رخی ہوتا ہے۔ اس میں نہ شک کی گنجائش رہتی ہے اور نہ مختلف معانی کی پہلو داری سمیٹنے کی۔ یہ کام شاعرانہ الہام ہی کے ذریعہ انجام دیا جاسکتا ہے۔ برگساں کے الفاظ میں الہام تجربے کے اس مقام پر انگلی رکھ دیتا ہے جو تجربے کی روح کا مرکز ہے۔ غالب بھی تجربے کی روح کے مرکز پر انگلی رکھ کر اپنی شاعری کو الہامی بنا دیتے ہیں۔ غالب نے دائمی صداقتوں، آفاقی تجربات اور حیات و کائنات کے متنوع مسائل کی وہ روح نچوڑ لی ہے جو اس وقت تک زندہ رہے گی جب تک جدید طرزِ احساس زندہ ہے۔

(۱۹۶۹ء)

مطالعۂ اقبال کے نئے گوشے

عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف "محاسنِ کلامِ غالب" کا آغاز اس الہامی فقرے سے کیا ہے ـــــ "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ وید مقدس اور دیوانِ غالب"۔ بجنوری صاحب کے اس فقرے کی جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے لیکن تعجب ہے کہ بجنوری ویدِ مقدس کا ذکر کرتے ہوئے نغمۂ خداوندی گیتا کو بھول گئے جسے ہندوستان کے اہلِ معرفت نے پانچواں وید کہا ہے اور جو ہندوستان کی تہذیب میں حرکت و عمل کی اتنی بڑی دستاویز ہے کہ ادبیاتِ عالم میں اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ بجنوری مرحوم حُسن کے قائل تھے، حُسنِ عمل کے نہیں۔ وہ حُسن کے ساتھ حسنِ عمل کے قائل ہوتے تو گیتا کو نہ بھولتے۔ اور گیتا کو نہ بھولتے تو شاید ٹیگور کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کو بھی نظرانداز نہ کرتے۔ اُس اقبال کو جو برِصغیر کی سرزمین پر گیتا کے بعد فلسفۂ عمل کا سب سے بڑا مبلغ اور شارح تھا۔ برِصغیر کی سرزمین روحانیت کی سرزمین ہے۔ بہت سے لوگ روحانیت اور بے عملی کو ایک سمجھتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ برِصغیر کیف و سرور اور سپردگی اور ربودگی کی دنیا میں رہتا ہے۔ اس کی روح اجنتا کے غاروں میں بند ہے اور عشرتِ سرمدی کا ایک ایسا نقشہ پیش کرتی ہے جو حرکت و عمل کی دنیا سے دور ایک ایسے جہانِ حُسن کی تصویر ہے جو صرف تخیل کو معراجِ انسانیت سمجھتا ہے۔ لیکن برِصغیر کی روحانیت کی یہ یک رُخی تصویر کرشن بھگوان کی بانسری کو دیکھتی ہے۔ اُن کے

سدرشن چکر کو بھول جاتی ہے۔ کرشن بھگوان کی ذاتِ اقدس میں حسن اور حسنِ عمل مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہ جلال و جمال کا وہ پیکرِ تکمیل ہے جس سے بہتر کردار کا تصور دنیا کے اساطیری ادب میں اور کہیں نہیں پیش کیا گیا اور اقبال جب اپنے فلسفۂ عمل کو اس کے جلالی اور جمالی پہلوؤں کے ساتھ ایک پیکرِ محسوس میں دیکھتے ہیں تو گویا اسی تصور کامل کی طرف ایک اشارہ کرتے ہیں :

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

میں نے گیتا اور اقبال کا ذکر اپنی انفرادی اپج سے نہیں کیا۔ خود اقبال نے لکھا ہے کہ ہندی فلسفے میں انہیں سب سے زیادہ گیتا کے فلسفۂ عمل نے متاثر کیا ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ عمل کو اس کے نتائج سے الگ کر کے دیکھا جائے یا دوسرے لفظوں میں عمل کیا جائے اور نتائج کو خدا پر چھوڑ دیا جائے۔ یوں اقبال کی فکر کے مآخذ مولانا روم سے راجہ بھرتری ہری تک پھیلے ہوئے ہیں اور اقبال نے اپنی بے مثال مثنوی "جاوید نامہ" میں عارفِ ہندی جہاں دوست اور مہاتما بدھ کی عظیم الشان شخصیت کو بھی جگہ دی ہے۔ یہ بات کہ اقبال ظاہر و باطن میں ایک سچے مسلمان تھے ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے۔ یہ بات کہ انہوں نے مسلمانوں کی نشاۃ الثانیہ کا خواب دیکھا اور ان کے لئے ایک علیحدہ مملکت کا تصور پیش کیا یہ بھی ہماری تاریخ کی ایک بڑی سچائی ہے لیکن اقبال کا کلام سیاسی مفادات کی محدود معرکہ آرائیوں سے الگ ایک وسیع تر کائنات کا نغمۂ تخلیق ہے۔ یہ کائنات ہندو اور مسلم پانی کی طرح ایک ہندو یا مسلم کائنات نہیں ہے۔ یہ کائنات اس انسانِ محض کی کائنات ہے جس کے سینے میں وہ دلِ آدم دھڑکتا ہے جو حدود و ثغور سے ماورا ہے۔ اقبال اس انسانِ محض کو شہیدِ محبت کہتے ہیں ـــــ وہ شہیدِ محبت جو کافر یا غازی نہیں ہوتا۔

ع شہید محبت نہ کافر نہ غازی

بہت سے لوگوں کا مذہب دوسروں کے لئے ایک طمانچہ ہوتا ہے۔ وہ مذہب سے بندر کے اس اُسترے کا کام لیتے ہیں جو صرف اپنے اور دوسروں کے چہروں کو زخمی کرنے کے کام آتا ہے۔ اقبال کے کلام کی بلند ترین سطح پر مذہب ساری انسانیت کے لئے ایک رحمت ہے۔ وہ زخم لگانے کا کام نہیں ہے۔ مرہم رکھنے کا کام ہے۔

اقبال نے اپنی نوائے شوق جس ماحول میں بلند کی آپ اس سے ناواقف نہیں ہیں۔ کرۂ ارض کی تاریخ میں وہ زمانہ اقبال کے ممدوح گوئٹے کے الفاظ میں ایک ایسا زمانہ تھا جب پرانی دنیا مر رہی تھی اور نئی دنیا پیدا نہیں ہوئی تھی تاریخ کے بطن میں عظیم انقلابات کروٹیں لے رہے تھے۔ اقبال نے انقلابِ روس کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ روم تہ الکبریٰ کا ضمیر ان کی آنکھوں کے سامنے دگرگوں ہو رہا تھا اور روح المنی نئے تغیرات کے لئے تیار ہو رہی تھی۔ اقبال کی آنکھوں نے گراں خواب چینیوں کو سنبھلتے دیکھا اور ہمالہ کے چشمے ان کی آنکھوں کے سامنے اُبل رہے تھے! انقلابات کے اس دور میں مسلمانانِ عالم بھی اپنی تقدیر کی تشکیلِ نو کا آغاز کر رہے تھے! اقبال نے رُوحِ مسلمان کے پیچ و تاب کو اپنی نوائے سرمدی میں جگہ دی اور معمارِ حرم کی تعمیرِ جہاں کے لئے اُٹھ کھڑے ہونے کا پیغام دیا۔ یہ پیغام کسی چھچھوٹے، تنگ نظر اور متعصب دل و دماغ کی پیداوار نہیں تھا۔ یہ ایک ایسے انسان کا پیغام تھا جو مشرق و مغرب کی قید سے بے نیاز وہ آفاقی انسان تھا جس میں خود آفاق گم ہو جاتے ہیں۔ اقبال چاہتے تھے کہ نئی دنیا کی تعمیر میں دوسری قوموں کی طرح مسلمان بھی حصہ لیں اور اپنے اجتماعی کردار سے ایسی اقدار و روایات کی تخلیق کریں جو پوری انسانیت کے لئے مفید ثابت ہوں ؎

سبق پھر پڑھ صداقت کا، شجاعت کا، عدالت کا

لیا جائے گا تجھ سے کام دُنیا کی امامت کا

آج اقبال کا صد سالہ یومِ پیدائش مناتے ہوئے ہم جس دنیا میں سانس لے رہے ہیں وہ اس دنیا سے بہت مختلف ہے جس میں اقبال نے آنکھیں کھولی تھیں۔ اپنے چاروں طرف آنکھیں کھول کر دیکھئے آج کا برِصغیر کل کے برِصغیر سے کتنا مختلف ہے۔ کل ہم غلام تھے۔ سامراج کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے۔ برِصغیر کی روح دکھ درد اور مایوسی کے زخموں سے چُور چُور تھی۔ آج ہم آزاد ہیں اور ایشیا کے افق پر دور دور تک اُمیدوں اور خوابوں نے اپنے پرچم لہرا دئے ہیں۔ اقبال نے اپنی دنیا کو کھلی آنکھوں سے دیکھا اور ظلمات سے آبِ حیات نکالنے کی کوشش کی۔ یہ ایک عظیم الشان کام تھا۔ ایک اتنا بڑا کام جو شاعری کے ڈانڈے پیغمبری سے ملا دیتا ہے۔ اقبال کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ ہمیں بھی اقبال کی طرح اپنی دنیا کو کھلی آنکھوں سے دیکھنا ہے۔ اس کے مسائل کو سمجھنا ہے اور اپنے فکر و عمل کے ذریعے ان گتھیوں کو سلجھانا ہے جن کو سلجھائے بغیر کوئی قوم انقلابِ حیات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔

شاعری کو ماضی کی آنکھ سے دیکھنا محققوں کا کام ہے میں اس کام کی عظمت کا دل سے قائل ہوں۔ میں نے بھی اس کام کو کیا ہے لیکن تخلیقی فکر و نظر کا تعلق ماضی سے نہیں مستقبل سے ہوتا ہے۔ ہمیں اقبال کی طرف لوٹنا نہیں ہے۔ اقبال کے ساتھ آگے بڑھنا ہے۔ ماضی کو حال کی بے شمار آنکھوں سے مستقبل کی روشنی میں دیکھنا ہے۔ اقبال نے کہا تھا :

ع جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرفِ محرمانہ

اور یہ بھی کہا تھا :

ع طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہیں فسانہ

اقبال طلوعِ فردا کا شاعر تھا اور ہمیں اقبال کے ساتھ فردا کو طلوع ہونے میں مدد دینا ہے۔

جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں اقبال پر بہت کام ہو رہا ہے۔ سینکڑوں مضامین لکھے جا چکے ہیں۔

بے شمار کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ اہلِ تحقیق اپنے کام میں لگے ہوئے ہیں اور اہلِ تخلیق بھی اپنا کام کر رہے ہیں۔ صد سالہ یومِ پیدائش نے اس کام کی رفتار اور زیادہ تیز کر دی ہے اور اقبالیات کی رفتار اور مقدار دونوں میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہ کام یقینی طور پر بہت بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ میں ان سب اہلِ علم اور اہلِ قلم کو سلامِ عقیدت پیش کرتا ہوں جنہوں نے اقبال کو سمجھنے سمجھانے کی عظیم ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی مجھے اس کام سے کچھ ناآسودگی بھی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایسی ناآسودگی جو شدید پیاس میں تھوڑا سا پانی پی لینے کے بعد پیدا ہو جاتی ہے۔ ہم آج تک اقبال کی شرح کرنے میں مصروف رہے ہیں۔ میں چاہتا ہوں اب اس سے ایک قدم آگے بڑھایا جائے اور اقبال کو زندگی کے نئے تناظر میں نئے زاویوں سے دیکھا جائے۔ خود اقبال کی زندگی اس کام کا تقاضا کرتی ہے۔ اقبال سے پہلے اور اقبال کے زمانے میں دنیا کی عظیم ترین فکر موجود تھی مگر اقبال کسی فکر کے شارح نہیں تھے۔ وہ ایک ایسے زندہ اور بصیر انسان تھے جنہوں نے اپنے ماضی و حال کے سرمایۂ علمی کو اپنے عہد کے تقاضوں کے مطابق اپنی بصیرت کی روشنی میں دیکھا۔ اس کے کھوٹے اور کھرے کو الگ کیا اور اس پر تنقیدی نگاہ ڈال کر اس میں خود اپنی فکر و نظر کا اضافہ کیا۔ ہمیں اقبال کو بھی اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کے سچے اور زندہ تجربات کی روشنی میں دیکھنا ہے اور اقبال ہی کی پیروی میں اقبال کو نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھنا ہے۔ یقین کیجئے اس سے اقبال کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوگا اور اقبالیات سے وہ فرسودگی اور ایک رنگی دور ہو سکے گی جس کی شکایت اب بہت ہو گئی ہے۔

اقبال نے خود فکر و فن کی تنقید کے لئے ایک عالمگیر اصول پیش کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسان کو اپنے خیال بلکہ خود اپنے وجود کو زندگی کی کسوٹی پر پرکھنا چاہیئے۔

ع برعیارِ زندگی خود را بزن

اقبال کے شارحین نے اگر اس اصول کو پیش نظر رکھا ہوتا تو اقبال کے مطالعے کے بے شمار نئے پہلو پیدا ہوسکتے تھے۔ شرح کا کام کسی خیال کو خود اس خیال کی روشنی میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ لیکن ہم زندگی کو فکر و فن کی کسوٹی مان لیں تو بات کرنے کے نئے نئے گوشے پیدا ہوتے رہتے ہیں مثلاً میرے نزدیک اقبال کے اصول کی روشنی میں اقبال کے مطالعے کے چند نئے زاویے یہ ہیں :-

(۱) ہم اقبال کو اقبال کے خیال کی روشنی میں بہت دیکھ چکے۔ اب ہمیں اقبال کو اقبال کے تجربے کی روشنی میں دیکھنا چاہیئے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمیں اقبال کے کلام کو اقبال کی زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے اور اقبال کے فکر و فن کے سرچشمے ان کے باطن میں تلاش کرنے چاہئیں۔ دوسرے لفظوں میں ہمیں اس نقطۂ نظر کو مسترد کر دینا چاہیئے کہ اقبال نے چند فلسفیانہ خیالات کو منظوم کر دیا ہے بلکہ ان خیالات کی بنیاد ان کی شخصیت اور کردار میں تلاش کرنی چاہیئے۔

(۲) ہمیں اقبال کے فلسفہ و فکر کو اپنے ذاتی تجربات کی روشنی میں دیکھنا چاہیئے یعنی ہمیں یہ سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے کہ زندگی کا جو تجربہ ہمیں ہے اقبال کا تجربہ اس سے کتنا مختلف اور مماثل ہے اور ہمارے تجربات کی صداقت اقبال کے تجربات سے کیا تعلق رکھتی ہے۔

(۳) تیسری بات یہ کہ اقبال نے زندگی، کائنات اور انسان کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ دوسرے علوم و فنون کے ذریعے ہمیں ان موضوعات کی جو آگہی حاصل ہوئی ہے وہ فکرِ اقبال سے کیا مطابقت رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہمیں اقبال کو دوسرے مفکروں اور فنکاروں کے تقابل میں رکھ کر سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے۔

(۴) ایک اور بات یہ ہے کہ ہمیں دیکھنا چاہیئے کہ اقبال دنیا میں جس قسم کے انسان

اور جس قسم کا معاشرہ پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ کس حد تک حقیقی بن سکتا ہے اور کیا وہ انسان اور معاشرہ عہدِ جدید کے تقاضوں کا ساتھ دے سکے گا۔

(۵) ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ بدلتی ہوئی دنیا کے پس منظر میں فکرِ اقبال کا کیا مستقبل ہے؟ اور اس کے آب و رنگ سے ہم نئی دنیا کی تعمیر میں کیا فائدہ اُٹھا سکتے ہیں موضوعات بہت ہیں اور زندگی کے حوالے سے غور کیا جائے تو بے شمار سوال ایسے پیدا ہوتے ہیں جو مطالعۂ اقبال کی گھسی پٹی فرسودہ روش کو ختم کر کے ہمارے سامنے ایک نئی دنیا کھول سکتے ہیں۔

میں نے یہ چند اشارے صرف اس امید میں کئے ہیں کہ آپ جیسے اہلِ علم اور اہلِ قلم اُنہیں نگاہِ توجہ سے دیکھیں گے اور اگر ان میں کوئی بات نکلتی ہوگی تو اسے مناسب اہمیت دے کر اس پر کسی ایسے کام کی بنیاد رکھ سکیں گے جو اقبال کے لئے، خود ہمارے لئے اور بحیثیتِ مجموعی اردو شعر و ادب کے لئے مفید ہوگا۔

ہم اور آپ اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو اپنے عظیم الشان ماضی کے پس منظر میں ایک نئی دنیا کی تعمیر میں حصہ لے رہے ہیں۔ یہ دنیا انسانیت کے عظیم خوابوں کی دنیا ہے۔ ایک ایسی دنیا جو اخوّت، مساوات، عدل، عمرانی محبت، شرافت، رواداری اور انسانیت کی عظیم اقدار سے تعلق رکھتی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس دنیا کی تعمیر کے لئے اقبال کے فکر و فن میں ہمارے لئے بہت کچھ موجود ہے۔ زندہ خیالات زندگی سے پیدا ہو کر ہمیں زندہ رہنے میں مدد دیتے ہیں۔ اقبال کو پڑھنا، اقبال کو سمجھنا، اقبال کے آب و رنگِ شاعری سے لطف اُٹھانا زندگی ہی کا ایک عمل ہے۔ ایک ایسی زندگی کا جو تخلیقی توانائی سے بھرپور ہے۔ ہمیں اقبال کے زندگی بخش کلام کو زندہ انسانوں کی طرح پڑھنا چاہیئے۔ یہ کلام اقبال کی باطنی زندگی کی گہرائیوں میں ان کے چشمۂ حیات کی تہوں سے پیدا ہوا ہے۔ اور ہم اسے اپنے اپنے تجربے میں جگہ دیں تو ہمیں بھی ایک حیاتِ تازہ سے آشنا کر سکتا ہے۔ آیئے اقبال کی یاد مناتے ہوئے اقبال کی طرح اقبال

ہی کی مدد سے ایک نئی زندگی کا خواب دیکھنے کی کوشش کریں ۔ ؎

آبِ روانِ کبیر، تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کے خواب
عالمِ نو ہے ابھی، پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے، اُس کی سحر بے حجاب

(۱۹۷۷ء)

سلیم احمد کے تخلیقی سفر کے بارے میں

سلیم احمد کی ذات اور شاعری میرے لیے ایک کھلی کتاب کی طرح ہیں۔ ۱۹۴۳ء سے ۱۹۸۲ء تک تخلیقی زندگی میں بہت کچھ کھونے اور بہت کچھ پانے کا یہ سفر میرے سامنے آسمان پر دور تک بکھرے ہوئے ننھے منے ستاروں کی طرح روشن ہے۔ ۱۹۶۲ء میں جب سلیم احمد نے اُردو غزل کے نئے امکانات کی تلاش میں سفر شروع کر کے اپنی باغیانہ غزلوں میں اُس احساس کو لفظوں میں پکڑنے کی کوشش کی تھی، جو ہمارے بدلتے شعور کے اندر ایک حشر بپا کئے ہوئے تھا، تو برِعظیم کے ذہنی جمود کی فضا میں ایک ہلچل سی مچ گئی تھی۔ ان غزلوں کے لہجے میں ایک طنطنہ تھا اور زبان و بیان کا ایک ایسا شعور تھا جو "نئے احساس" اور مستقبل کی شاعری کے امکان کو سامنے لا رہا تھا۔

"بیاض" کی اشاعت تک ادبی حلقے سلیم احمد کو ایک غزل گو کی حیثیت سے جانتے تھے لیکن شاید یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ سلیم احمد نے اپنی شاعری کا آغاز نظم گوئی سے کیا تھا اور ایک طالب علم شاعر کی حیثیت سے ان کی چند نظمیں مثلاً "موت" اور "چتا" میرٹھ کے ادبی حلقوں میں بہت مشہور ہوئی تھیں۔ اس زمانے میں سلیم احمد نے پابند نظمیں بھی لکھیں اور آزاد نظمیں بھی۔ پابند نظموں پر اقبال اور جوش کا رنگ گہرا تھا اور آزاد نظم میں وہ ن م راشد اور اختر الایمان کی پیروی کر رہے تھے۔ سلیم احمد نے اس زمانے میں قطعات نگاری

بھی کی. ان پر اقبال اور فراق دونوں کا اثر غالب تھا لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد سلیم احمد نے نظم نگاری ترک کر دی اور صرف غزل کہنے لگے اور تقریباً پچیس سال تک غزل کے سوا اور کچھ نہ لکھا۔ یہ تبدیلی غالباً شعوری تھی اور فراق گورکھپوری اور محمد حسن عسکری کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔

جہاں تک مجھے یاد ہے اپنی نظم گوئی کے دور میں سلیم احمد غزل گوئی کے خلاف تھے اور انھوں نے غزل کے روایتی "عشق" پر ایک طنزیہ نظم بھی لکھی تھی اور غزل گوئی کا مذاق اڑایا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب غزل اور نظم کا معرکہ گرم تھا اور دونوں طرف سے بڑی بڑی بحثیں کی جا رہی تھیں سلیم احمد پہلے نظم نگاروں کی طرف تھے مگر پھر غزل پرستوں میں شامل ہو گئے اور خود غزل کہنے کے علاوہ غزل کی حمایت میں بہت کچھ لکھتے لکھاتے رہے ۔میرے نزدیک سلیم احمد کی ابتدائی نظم گوئی اور پھر ان کا اچانک غزل کی طرف آنا سلیم احمد کی شخصیت کا ایک ایسا پہلو ہے جس کو سمجھے بغیر سلیم احمد کے تخلیقی سفر کو نہیں سمجھا جا سکتا۔

جہاں تک میں غور کرتا ہوں سلیم احمد کی نظم نگاری ان کے لاشعور کا اظہار تھی جب کہ غزل کی طرف ان کا میلان ایک شعوری بات تھی اور یہیں سے سلیم احمد پر محمد حسن عسکری کے گہرے اثرات کا سراغ لگانے کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے عسکری صاحب نے سلیم احمد کو غزل گوئی کی طرف لگایا اور وہ بھی ایک شعوری منشور کے ساتھ۔ وہ منشور یہ تھا کہ اردو شاعری کے مختلف اسالیب اور رنگوں کو اپنے اندر اس طرح جذب کیا جائے کہ اردو کے تقریباً تمام غزل گویوں کی آواز سلیم احمد کی غزل کا ایک حصّہ بن جائے ! اس منشور کے تحت سلیم احمد نے فراق، یگانہ چنگیزی، حسرت موہانی، مولانا حالی کے اثرات شعوری طور پر قبول کئے اور جب اس پر کچھ دست رس ہوئی تو پھر آتش، غالب مصحفی اور سودا کی طرف رُخ کیا ! ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سلیم احمد میر پرستی میں بہت غلو کرتے ہیں مگر ان کی شاعری پر میر کا اثر بہت کم ہے ۔بعد میں حسن عسکری کے زیر اثر انھوں نے لکھنوی شاعری کی طرف بھی توجہ کی

اور صبا، رند، رشک اور انشا تک سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس زمانے میں کئی اور نئے شاعروں نے بھی، جن میں اختر احسن کا نام بھی نمایاں تھا، ماہنامہ سات رنگ کراچی میں لکھنوی رنگ میں متعدد غزلیں کہیں۔ اپنی اس واردات کو سلیم احمد نے اس طرح بیان کیا ہے کہ "میں اقبال اور جوش سے شروع ہوا اور آگے سفر کرنے کے بجائے پیچھے ہی پیچھے لوٹتا چلا گیا یہاں تک کہ سودا اور ولی تک جا پہنچا۔"

سلیم احمد کی روایتی غزل اسی شعوری کوشش کا نتیجہ ہے اور جب ۱۹۶۲ء میں انھوں نے باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کی بنیاد رکھی، جس کا اثر بہت سے شاعروں نے قبول کیا، تو اس غزل میں بھی ان کا شعور پوری طرح اُردو غزل کی ان روایات سے اثر قبول کر رہا تھا جنھیں حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے بعد عام مذاقِ شاعری نے رد کر دیا تھا۔ اسی کے ساتھ اس باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں سلیم احمد ایک کام اور بھی کر رہے تھے۔ یہ اردو غزل میں واسوخت اور ہجویہ شاعری کے رنگوں کی آمیزش کا تجربہ تھا، لیکن سلیم احمد کے یہاں بھی نہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سلیم احمد کے شعور اور لاشعور میں جو جنگ جاری تھی اور جو ان کے اختلالِ اعصاب (نروس بریک ڈاؤن) کا سبب بنی، اس کے پیچھے دراصل سلیم احمد کی شخصیت کا ایک بنیادی تضاد چھپا ہوا ہے۔ وہ تضاد یہ ہے کہ سلیم احمد شعوری طور پر جتنے روایت پرست ہیں لاشعوری طور پر اتنے ہی غیر روایتی آدمی ہیں۔ اس کا واضح ثبوت وہ مضمون ہے جو "نئی نظم اور پورا آدمی" کے عنوان سے نیا دور کراچی میں شائع ہوا اور بعد میں اسی مزاج کے چند اور مضامین کے ساتھ، کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔ محمد حسن عسکری مرحوم نے شاید سلیم احمد کے اس تضاد کو پہچان لیا تھا اور اسی لیے وہ شیروانی پوش سلیم احمد کو اردو کا "ٹیڈی نقاد" کہتے تھے۔ "نئی نظم اور پورا آدمی" میں سلیم احمد کا لاشعور سلیم احمد کے شعور کی گرفت سے آزاد ہو گیا تھا اور دوسری طرف باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں اپنے اظہار کے راستے ڈھونڈھ رہا تھا۔ اختلالِ اعصاب (نروس بریک ڈاؤن) کے بعد جب وہ روبصحت ہوئے تو چار سال کی طویل خاموشی کے

بعد سلیم احمد نے اچانک نظم گوئی شروع کر دی۔ گویا ان کا لاشعور اب اپنی بازیافت کی طرف متوجہ ہو گیا تھا۔

سلیم احمد نے اس دور میں زیادہ تر آزاد نظمیں لکھیں۔ ان کی آزاد نظموں میں ہمیں تین قسم کی نظمیں ملتی ہیں۔ ایک، وہ نظمیں جن کا حوالہ ذاتی اور عشقیہ ہے۔ دو، وہ نظمیں جن میں سلیم احمد کے بعض فکری پہلو ظاہر ہوئے ہیں اور سوم، وہ طنزیہ نظمیں جن میں وہ اپنے عہد کے بعض رجحانات پر تنقید کرتے نظر آتے ہیں۔ آزاد نظموں کے ساتھ اس زمانے میں سلیم احمد نے قطعات کی طرف بھی دوبارا توجہ کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ماضی میں جو رشتے ٹوٹ گئے تھے سلیم احمد ان سے دوبارا اپنا رشتہ قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ آزاد نظموں میں سلیم احمد کی انفرادیت اپنے آپ کو دریافت کرتی ہے۔ وہ نئے موضوعات تلاش کرتے ہیں اور ان کے لیے اپنا اسلوب بھی تلاش کرتے ہیں۔ قطعات میں بھی وہ ایک حد تک اپنا الگ انداز اختیار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ان کے قطعات نہ اقبال و جوش کی یاد دلاتے ہیں اور نہ اختر انصاری دہلوی اور احمد ندیم قاسمی کی، لیکن اپنے اسلوب کے الگ پن کے باوجود وہ جاذب آفاقی کے اثر سے، جن سے ادبی حلقے واقف بھی ہیں اور نہیں بھی اور جن کے پہلے مجموعۂ قطعات "شب چراغ" اور دوسرے مجموعے "ہنوز" پر محمد حسن عسکری نے مقدمے لکھے تھے، آزاد نہ ہو سکے۔ سلیم احمد کے قطعات اسلوب اور موضوعات دونوں کے اعتبار سے جاذب آفاقی کے گہرے اثرات میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس کے باوجود ان قطعات میں سلیم احمد کی مخصوص فکر بھی ملتی ہے اور جا بجا ایک ایسا طنز بھی جو سلیم احمد کی باغیانہ غزلوں (اینٹی غزل) کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

۱۹۷۰ء میں سلیم احمد نے ایک اور تجربہ کیا۔ انھوں نے ایک طویل نظم "مشرق" کے عنوان سے لکھنی شروع کی اور تین مہینے میں تقریباً دس ہزار مصرعے لکھ ڈالے۔ یہ نظم سُن کر مجھے یوں محسوس ہوا کہ سلیم احمد نے اردو شاعری کی روایت سے جو کچھ سیکھا یا حاصل

کیا اور اس سے انھیں جو قوت اور توانائی حاصل ہوئی وہ اس نظم کی تخلیق میں کام آئی ہے۔ اس نظم میں جذبہ و فکر کی ایک ایسی ہم آہنگی ملتی ہے جو سلیم احمد کی کسی اور تخلیق میں نظر نہیں آتی۔ درد و کرب اور طنز و مزاح بھی اس نظم میں توازن کے ساتھ یکجا ہو گئے ہیں۔ اس نظم کو سلیم احمد کی روح کا رزمیہ کہا جا سکتا ہے اور شاید ہمارے عہد کا بھی۔
ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اس زمانے میں سلیم احمد نے غزلیں بہت کم لکھیں اور جو لکھیں بھی ان میں وہ اپنی باغیانہ غزلوں (اینٹی غزل) والے اسلوب سے ہٹ گئے تھے میں نے جب کبھی سلیم احمد سے پوچھا کہ تم اب ایسی غزلیں کیوں نہیں کہتے تو کہا "مجھے ڈر لگتا ہے کہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاؤں گا۔" سلیم احمد کا خیال ہے کہ ان غزلوں کی تخلیق نے ان کے اندر بعض ایسی قوتوں کو آزاد کر دیا تھا جنھیں ان کے شعور نے روک تھام رکھا تھا اور اب شاید ان قوتوں سے جنگ کرنے کی ان میں قوت نہیں رہی تھی۔

ہمارے عہد میں جو شاعری لکھی گئی ہے اس میں عام طور پر جو اکہرے جذبات اور ایک سطحی احساسات پائے جاتے ہیں اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ شاعروں کی شخصیت میں وہ پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہے جو بڑی شاعری کے لیے درکار ہے یا پھر اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے شاعر عام طور پر اپنے پورے وجود سے شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنے وجود کے کسی ایک جزو کو اپنی شاعری کا حصّہ بناتے ہیں۔ سلیم احمد، جہاں تک میں جانتا ہوں ایک پیچیدہ شخصیت کے مالک ہیں۔ ان کے اندر ہم آہنگی کے بجائے پیکار کا عمل جاری ہے۔ وہ ہر وقت اپنے وجود کے کسی نہ کسی حصے سے لڑتے نظر آتے ہیں اور چونکہ پیکار اور تضاد سے ڈرامے کا خمیر اٹھتا ہے اس لیے اتفاقاً ۱۹۴۸ء میں میں نے، جب وہ میرپور خاص میں رہتے تھے، ان کی کئی غزلیں سن کر کہا تھا کہ سلیم احمد تم ڈرامے لکھا کرو۔ پھر سلیم احمد نے ڈرامے لکھے اور ایک دھوم مچا دی۔ یہی ڈرامائی عنصر ان کی شاعری کو جہاں کہیں چھو جاتا ہے وہ ایسے اشعار کہنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو شاید صرف وہی کہہ سکتے ہیں۔

"مشرق" میں یہ ڈرامائی عنصر سب سے زیادہ موجود ہے۔ ان کی آزاد نظمیں بھی اس عنصر سے خالی نہیں ہیں۔ اس کے اثرات ان کے قطعات اور غزلوں میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ اسی ڈرامائی عنصر کی وجہ سے ان کی شخصیت کے تضاد، ان کے اندر کی پکار اور کشمکش شاعری میں ظاہر ہو جاتی ہے۔ میرا یہ خیال ہے کہ بحیثیت شاعر سلیم احمد میں اس بات کی صلاحیت ہے کہ وہ اپنے وجود اور اپنے عہد کی سچائی کے ساتھ آئینہ داری کر سکیں۔ "تضادات" کو پیش کرتے اور انھیں ایک دوسرے سے ٹکرا کر دیکھنے کی سلیم احمد میں بڑی صلاحیت ہے۔

یہاں ایک بات سلیم احمد کے "عشق" کے بارے میں بھی کہتا چلوں۔ سلیم احمد نے عشق اپنی عمر سے خاصی بڑی "محبوبہ" سے کیا اسی لیے سلیم احمد کے عشق میں عنفوانِ شباب کا اُبال نہیں ہے۔ یہ ایک پورے وجود کا پورے وجود سے تعلق ہے۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ جو عشق انسان کے پورے وجود کو متاثر نہیں کرتا وہ عشق نہیں، عشق کی توہین ہے۔ محمد حسن عسکری نے کہیں لکھا ہے کہ بعض لوگ چوبیس گھنٹے عشق میں ڈوبے رہتے ہیں مگر عشق ان کی شخصیت کے ایک گوشے ہی میں سمٹ کر رہ جاتا ہے جب کہ بعض لوگ ایسا عشق کرتے ہیں کہ چاہے اس پر پانچ منٹ صرف کریں لیکن وہ ان کی پوری شخصیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ سلیم احمد نے پوری شخصیت کا عشق کیا ہے اور اسی لیے ان کی عشقیہ نظمیں دوسرے شعرا کی عام رومانی نظموں سے مختلف ہیں۔

سلیم احمد ترقی پسندوں اور رومانیوں دونوں کے خلاف ہیں۔ سلیم احمد کہتے ہیں کہ رومانی عشق کے تجربے کو زندگی سے الگ کر لیتے ہیں اور ترقی پسند سیاسی نعرہ بازی کو شاعری سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ ایک فارمولا سا بن گیا ہے کہ ہمارے شاعر عام طور پر عمر کے ایک حصہ میں "رومانی عشق" کی شاعری کرتے ہیں اور اس کے بعد سیاسی مسائل پر لکھنے لگتے ہیں۔ یہ فارمولا سب سے پہلے اختر شیرانی نے استعمال کیا تھا۔ وہ ایک طرف اپنی عذراؤں اور سلماؤں سے کھیلتے تھے اور دوسری طرف اُٹھ انسان اُٹھ تلوار اٹھا کا نعرہ لگاتے تھے۔ اسی

فارمولے کو مجازؔ نے استعمال کیا اور آخر میں فیض احمد فیض نے اسے درجۂ کمال پر پہنچا دیا۔ ایک زمانے میں فیض نے اپنی محبوبہ سے کہا تھا کہ "تری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے"، اور ع اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں"۔ لیکن بعد میں آن دلے بفر و ختم و جانے تریدیم کہہ کر "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" کی معذرت کرکے سیدھی سادی "رومانی سیاسی" شاعری کرنے لگے۔ سلیم احمد اس فارمولے کے شدید مخالف ہیں۔ وہ رومانیت اور سیاست کے بجائے پوری زندگی کی باتیں کرنا چاہتے ہیں۔ اپنی باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں انھوں نے پورے معاشرے کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ ایک زر پرست معاشرے میں حسن و عشق پر کیا گزرتی ہے اس کا نقشہ سلیم احمد نے اپنی باغیانہ غزلوں میں پیش کیا ہے۔ مارکس نے کہا تھا کہ نظامِ سرمایہ داری نے انسانی رشتوں کو اس طرح برہنہ کر دیا ہے کہ وہ ننگے زر پرستی کے رشتے بن گئے ہیں جنھوں نے جذبہ و احساس ہی کو کھرچ دیا ہے۔ باغیانہ غزلوں میں سلیم احمد کا یہی موضوع ہے جن میں انھوں نے زر پرستی، ریاکاری، منافقت اور سفاکی و جبر کا اظہار کیا ہے۔

آپ کا دل ہے شاید درد سے خالی سلیم   آپ کا لہجہ بہت غم ناک ہے

(۲)

یہ تھی سلیم احمد کی شاعری کے تخلیقی سفر کی مختصر روداد۔ اس روداد کا سلیم احمد کے بننے بگڑنے کا میں عینی شاہد ہوں۔ اب اگر اس پس منظر میں سلیم کی شاعری کو دیکھا جائے تو وہ چار مرحلوں سے گزرتی ہے۔ پہلے مرحلے یعنی دورِ طالب علمی میں، ۱۹۴۰ء تک جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، سلیم احمد کی شاعری پر اقبال اور جوش کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔ ن م راشد اور اختر الایمان کے اثرات بھی واضح اور نمایاں ہیں۔ ۱۹۴۸ء میں جب وہ نظم سے ہٹ کر غزل کی طرف آئے (ابھی سلیم احمد ادبی حلقوں میں متعارف نہیں ہوئے تھے) تو ان کی غزل پر فراق کا اثر غالب نظر آتا ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے :

آئے جا آج اہلِ درد کو یاد　　　جانے پھر کب ملے یہ فرصتِ غم

مری محرومیوں کا ہے ترے دل پر اثر پھر بھی
بجا ہے تجھ کو کچھ مطلب نہیں مجھ سے مگر پھر بھی
ستم کی یاد سے بھی جس کی، دل تڑپ جائے
نہ جانے کیا ہے جو اس کے کرم کی یاد آئے

کہیں کہیں یگانہ کے اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ یہ شعر دیکھیے:

کیا جھوٹ کیا سچ اللہ جانے　　　جس کی نظر کے لاکھوں فسانے
مانے تو کس کی دیوانہ مانے　　　جتنی زبانیں اتنے فسانے

شکوۂ بیگانہ جن کو ہے ان سے کیا کہیں　　　التفاتِ دوست کا مارا پنپتا ہی نہیں

اب رہیں شاد یا رہیں ناشاد　　　کر لیا عشق ہر چہ بادا باد

حسرت و حالی کے اثرات بھی نظر آتے ہیں مثلاً یہ اشعار دیکھیے جن میں حسرت کا اثر واضح ہے:

کس طرح ثابت کریں اس بدگمانِ شوق پر　　　غم کی وہ شدت جو اس کے روبرو باقی نہیں
کیا شکایت کیجیے اس بدگمانِ شوق سے　　　وہ ہمیں اپنے وفاداروں میں گنتا ہی نہیں

اور یہ شعر جس پر حالی کا اثر نمایاں ہے:

غمہائے تازہ مانگتے ہیں آسماں سے ہم　　　رکھتے ہیں لاگ اپنے دلِ شادماں سے ہم

جا بجا غالب کے حوالے بھی ملتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

کس کو معلوم ہے جُز رمز شناسانِ غزل　　　ابر کیا چیز ہے اور کس کو ہوا کہتے ہیں
بات ہے اس کی نگہ اس کے سخن کی ورنہ　　　کیا مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

ہم ہیں منشی عدالتِ دل کے　　　روز لیتے ہیں عشق کا اظہار
متنِ خالی ہے حسنِ مضموں سے　　　جدولیں لاکھ ہوں مرقع کار

کچھ غزلوں پر آتش و مصحفی کی پرچھائیاں بھی نظر آتی ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں مصحفی کا اثر ہے:

کس انجمن گل کی لگن ہے کہ چمن میں ٹکتا ہی نہیں پاؤں نسیم سحری کا

اور یہ شعر دیکھیے جس میں آتش کا اثر نمایاں ہے :

سخت دل تنگ ہوئے گوشۂ تنہائی میں

چھاونی چھائیں گے اب کوچۂ رسوائی میں

اس دور کی غزلوں میں ایک کسک اور حزن کی کیفیت ملتی ہے۔ یہی وہ دور ہے جب وہ پہلی بار اردو دنیا سے متعارف ہوئے۔ اس وقت ان کی غزل فسادات کے شدید تاثرات میں ڈوبی ہوئی کیفیات کا اظہار کر رہی تھی لیکن یہ کیفیتیں اتنی نمایاں نہیں تھیں جتنی ان کے ہم عصر شاعر ناصر کاظمی کے ہاں ملتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ابھی سلیم احمد روایت کی مستحکم اور جاندار تہوں کو ہٹا کر اپنی شخصیت کی آواز کو نمایاں کرنے پر قادر نہیں ہوئے تھے۔ اسی لیے اس دور کی غزلوں میں روایت کا حسن، قدیم شاعری کی علامتوں اور فضا کا خوب صورت اظہار اس طرح ملتا ہے کہ ان کی آواز اسی روایت کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ یہ دو چار شعر دیکھیے تو ان سے میری بات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

کیسا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہے دل اے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا سو گئے

قافلے لٹتے بھی ہیں مٹتے بھی ہیں بڑھتے بھی ہیں حسرت ان پر ہے جو منزل پہ پہنچ کر کھو گئے

نہ زاد راہ نہ رہبر نہ منزل مقصود عجیب شان سے یاروں کا قافلہ نکلا

دل تھا اداس، عالم غربت کی شام تھی کیا وقت تھا کہ تم سے ملاقات ہو گئی

سلیم احمد کی غزل گوئی کا دوسرا دور کم و بیش ۵۴ – ۱۹۵۵ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۵۸ء تک رہتا ہے۔ اس دور کی غزلوں میں سرشاری ملتی ہے۔ ایک نئے سے ذائقے کا احساس بھی ہوتا ہے۔ درد کے مضامین میں نشاطیہ لہجہ اور نشاطیہ مضامین میں درد کی کیفیت کو ابھارنے کا عمل ملتا ہے جسے میں "تضادات کا امتزاج" کہتا ہوں۔ اس دور میں سلیم احمد کی غزل گوئی کلاسیکی روایات کو اپنے اندر اتنی گہرائی کے ساتھ جذب کر لیتی ہے

کہ اگر ان کی غزلیں کسی کلاسیکی شاعر کے دیوان میں رکھ دی جائیں تو انھیں پہچاننا مشکل ہو جائے۔ سلیم احمد، حسن عسکری کے زیر اثر، کلاسیکی شاعری سے جو ہم آہنگی پیدا کرنا چاہتے تھے اس میں وہ اپنی کامیابی کی آخری حد پر پہنچ جاتے ہیں۔ چونکہ یہ سب کام حسن عسکری کے مشوروں سے ہوا اس لیے حسن عسکری نے اس کلام کی نہ صرف داد دی بلکہ یہ بھی کہا کہ یہ سلیم احمد کی غزل گوئی کا بہترین دور ہے۔ یہ چند شعر آپ بھی دیکھیے :

اے صبا آ کہ دکھائیں تجھے وہ گل جس نے
باتوں ہی باتوں میں گلزار کھلا رکھا ہے

عشق کو شاد کرے غم کا مقدر بدلے
حسن کو اتنا بھی مختار نہ سمجھا جائے

اتنی کاوش بھی نہ کر اپنی اسیری کے لیے
تو کہیں میرا گرفتار نہ سمجھا جائے

تمھارے حسن کی باتیں بھی لغزشیں ٹھہریں
تو لغزشیں یہ محبت میں بارہا کی ہیں

گو آج نہیں آئے وعدہ تو ہے آنے کا
لازم تو نہیں ایسا ہر بار کئے جائیں

رکھ رکھاؤ کو ترے مان گئے نرگسِ ناز
ایک عالم کو گنہگار کرے پھر معصوم

کتنا خلوص کتنی خلش کتنی آگ ہے
پہچانتے ہیں عشق کو طرزِ فغاں سے ہم

ہر انقلاب تازہ تری بزم سے اٹھا
نام اس کا ہو گیا یہ نصیب آسماں کے ہیں

تو جس طرح سنے یہ ہے ترا معاملہ
غم امرِ واقعہ بھی ہے اور داستاں بھی ہے

کیا حسنِ احتیاط ہے کیا رکھ رکھاؤ ہے
محفل میں دیکھتا ہے تو پہچانتا نہیں

یہ ساری غزلیں اپنے خوبصورت اظہار اور حسن بیان کی روایت کے ساتھ اتنی چست اور تازہ دم ہیں کہ سلیم احمد کو داد دینی پڑتی ہے، لیکن ان تمام غزلیات میں یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ شاعر کی مضطرب شخصیت اور اس کا تنقیدی شعور اس روایتی اندازِ بیان سے مطمئن نہیں ہے۔ ان غزلوں کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود شاعر کو اس بات کا اندازہ ہو گیا ہے کہ اس کے ذاتی تجربات غزل کی روایت کے بوجھ تلے دم توڑ رہے ہیں اور

اس کی اصل شخصیت پورے طور پر سامنے نہیں آرہی ہے۔ بیاض کی غزلیں اسی لیے دلچسپ ہیں کہ وہ ہمیں اس سفر کی داستان سناتی ہیں جس میں سلیم احمد نے جدید طرزِ احساس سے قدیم طرزِ احساس کی طرف سفر کیا ہے۔ دراصل پیچھے کی طرف یہ سفر انھوں نے اس لیے کیا کہ وہ اپنے احساس میں ایسی تبدیلیاں کرنا چاہتے تھے جو انھیں ایک ایسے طرزِ احساس سے ہم آہنگ کر سکے جس کا تسلسل مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد اردو شاعری میں ٹوٹ گیا تھا۔

اس دور میں غزل، فراق گورکھپوری تک عہد جدید کے اثرات کو سموتی ہوئی، ایک ایسے مقام پر پہنچ گئی تھی جہاں پہنچ کر قدیم طرزِ احساس سے بیگانگی کا عمل زور پکڑ گیا تھا۔ اس مقام پر سلیم احمد نے، اپنی ذات کے بل پر، عہد جدید کے اثرات جن میں خود رحمی، رقت انگیزی، اور جذبات پرستی نمایاں طور پر نظر آتے ہیں، ان کی نفی کر کے ایک ایسا طرزِ احساس پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں سرشاری، نشاط انگیزی اور خوشدلی کے اثرات زیادہ نمایاں ہوں۔" بیاض" میں کم از کم بارہ پندرہ غزلیں ایسی ہیں جن میں سلیم احمد اپنے اس مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اچانک یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔ اب شعوری طور پر سلیم احمد نے روایت کے خلاف علم جہاد بلند کیا اور باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کی طرف رُخ کیا۔ پچھلے تجربے کے برعکس باغیانہ غزل میں ان کا رجحان یہ ہے کہ اپنے معاشرے کی موجودہ صورت حال کو اپنی غزل کا موضوع بنائیں۔ ان غزلوں کا مواد معاشرتی و نفسیاتی ہے۔ ان غزلوں میں غم و غصہ، طنز و مزاح، روتے روتے ہنس پڑنا یا ہنستے ہنستے رو پڑنے کی کیفیتیں ملتی ہیں۔ یہ غزل ذہن کو بُری طرح جھنجھوڑتی ہے اور شدید ردِ عمل پیدا کرتی ہے۔ زر پرست معاشرے کی منافقت، ریاکاری، بے حسی، جھوٹی رقت پسندی وغیرہ کی رسمی تصویریں ان غزلوں میں عام ہیں۔ سلیم احمد یہاں نئے الفاظ، نئے تلازمات نئے استعارے اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ جن میں سے اکثر تیزی سے اس

دور کے دوسرے شعرا کے ہاں رائج ہو جاتے ہیں۔ ان غزلوں نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا۔ یہ ایک نیا لہجہ اور اردو غزل کا ایک نیا رُخ تھا۔ ان غزلوں کے آہنگ میں وہ کڑک، وہ بے باکی ہے جو اونگھتی ہوئی روح کو جگانے کا کام کرتی ہے۔ ان غزلوں کے لہجے اور مزاج کو سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار آپ بھی دیکھیے :

تری جانب سے دل میں وسوسے ہیں　　یہ کُتّے رات بھر بھونکا کیے ہیں

آکے اب جنگل میں یہ عقدہ کھلا　　بھیڑیے پڑھتے نہیں ہیں فلسفہ

جنھیں کل عشق بننا ہے وہ جذبے　　نظر کی رشوتوں پر پل رہے ہیں

مادہ سرکشت پرواز میں ہے برق مثال　　اس کے برعکس خیالات کے ٹٹو اڑیل

زچگی فکر کے گھر میں ہو تو دایہ نہ ملے
فصد جذبات کی کھلوائیں تو نشتر کُھٹّل

بال ادراک کے بڑھ جائیں تو حجام کا کال
کپڑے احساس کے پھٹ جائیں تو سوزن میں خلل

کھال چکنی ہو تو دھندے ہیں ہزار　　گیدڑی نے کب کوئی دوہا سُنا

یا وہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے :

جواں بدمست راتیں سانس بھی آہستہ لیتی ہیں
لہو سرگوشیاں کرتا ہے سرشاری کے کانوں میں

سلیم احمد نے روایت سے بغاوت کا اظہار ایک تو اس لہجے میں کیا جس کی چند مثالیں میں نے اوپر دی ہیں اور دوسرا عمل یہ کیا کہ زبان زدِ خاص و عام شعر کو اس طور پر تصرف میں لائے کہ اُس شعر کے معنی ٹوٹ گئے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ آتش کا مشہورِ زمانہ شعر ہے :

نہ پوچھ حال مرا چوب خشک صحرا ہوں　　لگا کے آگ جسے قافلہ روانہ ہوا

سلیم احمد نے شعوری طور پر یہ عمل کیا :

وہ چوبِ خشک ہوں محرومِ آتش سوزاں کہ بن جلائے جیسے قافلہ روانہ ہوا

یہ تخلیقی عمل بار بار اس دور کی شاعری میں ملتا ہے! اس کے ساتھ بہت سے مشہور و معروف مصرعوں پر گرہ لگاکر اس طور پر تصرف میں لائے کہ نئے معنی کے ساتھ وہ مصرعے خود سلیم احمد کے ہو گئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پہلے عمل میں اگر بغاوت اور روایت کو الٹنے کا عمل ملتا ہے تو دوسرے عمل میں روایت کو عزیز رکھنے کا اظہار ہوتا ہے سلیم احمد کی باغیانہ غزل (اینٹی غزل) بھی بیک وقت روایت کو قبول کرنے اور رد کرنے کی کشمکش کا نتیجہ ہے۔

اس سفر میں بھی سلیم احمد آگے بڑھنے کے بجائے رک گئے اور انھوں نے اپنے اندر ان عناصر کو پھر سے ڈھونڈنا شروع کیا جن کی نفی کرنے اور جن سے لڑنے کی کوشش میں ان کی عمر گزری تھی سلیم احمد کی کئی غزلیں ان کی اسی کوشش کی آئینہ دار ہیں پہلے تو وہ ہمیں اپنے زمانے کے مقابلے پر کھڑے نظر آتے ہیں لیکن ان غزلوں میں ان کا رویہ مصالحت اور ہم آہنگی کا ہو جاتا ہے۔ ان غزلوں میں جذبات کا عمل دخل زیادہ نظر آتا ہے اور جن عناصر کی نفی کرکے وہ اینٹی غزل تک پہنچے تھے ان کے اثبات کا عمل پھر سے شروع ہو جاتا ہے۔ گویا ان غزلوں کے ساتھ ان کے تخلیقی سفر کا ایک دائرہ مکمل ہو جاتا ہے سلیم احمد کے نئے مجموعہ غزل "اکائی" میں اسی لیے ایک الگ سا ذائقہ محسوس ہوتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ سلیم احمد اپنے زمانے کو اپنے دل میں حل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں اب تک جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں، وہ عہد جدید کے عناصر کو اپنے اندر سے خارج کرکے کلاسیکی طرز احساس کی طرف بڑھتے رہے تھے۔ اب وہ اپنے اندر عہد جدید کو بھی سمونا چاہتے ہیں۔ ان غزلوں میں شعور کی سطح پر ذہنی عمل کے ساتھ جذبات کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔ اب ان کے جذبات و احساسات میں گہرائی پیدا ہوگئی ہے اور وہ زندگی کے وسیع تر تناظر کو چھونے لگے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

سب مجھ کو جلا کے سو گئے ہیں میں ایک چراغِ نیم شب ہوں

اپنے لمس کو زندہ کر　　ہاتھوں کو بینائی دے

سایہ سا ہے ترے چشم و لب پر　　یہ کون ہمارے درمیاں ہے

رات بھر پرچھائیوں سے جنگ کی　　میرا دشمن ایک مٹی کا دیا

جانے کس رات کوئی نیند کے مانند آجائے　　چشمِ بے خواب ہے دروازۂ امکاں کی طرح

یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے تاکہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ پورے طور سے واضح ہو جائے:

رات کو خالی مکانوں میں دیئے جلتے ہیں　　جانے کون آتا ہے شب بھر کو ٹھہرنے کے لیے

مشعل جس کے ہاتھ میں تھی وہ تو خود ہی اندھا تھا
سننے والے بہرے تھے بولنے والا گونگا تھا

شرطِ ویرانی سے واقف ہی نہیں شہر کے لوگ　　در و دیوار بنا کر اسے گھر جانتے ہیں

نئے ستارے مری روشنی میں چلتے تھے　　چراغ تھا کہ سرِ راہ جل رہا تھا میں

یہ بادباں وہ باد نما دونوں اور ہیں　　حالانکہ رُخ بدلتے ہیں دونوں ہوا کے ساتھ

دن سا پہاڑ کاٹ لیا شام ہو گئی　　اب کیا سلیم سایۂ دیوار دیکھنا

مکاں بنا کے اسے بند کر دیا ورنہ　　یہ راستہ کسی منزل کو جانے والا تھا

ہر دیا سوچتا ہے ساری عمر　　رات کا سلسلہ کہاں تک ہے

سلیم احمد کی ان غزلوں میں چراغ، دیا، مشعل، ستارے وغیرہ علامت کے طور پر بار بار استعمال ہوئے ہیں جو "سمت" کی تلاش کا اشارہ بھی ہیں اور ظلمتوں کو دور کرنے والی "روشنی" کا بھی۔ روشنی اور سمت۔ یہی عہدِ جدید کا مسئلہ ہے اور یہی سلیم احمد کا۔ یہ کوشش کامیاب ہو کر کیا بنتی ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے لیکن سلیم احمد کے تخلیقی سفر میں اس منزل کا آنا میرے نزدیک ایک نیک فال ہے۔

(۳)

اب سلیم احمد کی آزاد نظموں کے بارے میں چند باتیں اور کہنا چاہتا ہوں۔ سلیم احمد نے

اب سے پانچ چھ سال پہلے چند نثری نظمیں لکھیں جنھیں میں نے "نثریے" کا عنوان دے کر نیا دور کے شمارے ٦٨ - ٦٧ میں شائع کیا۔ وہ معاشرتی و نفسیاتی سلسلہ' جو باغیانہ غزل (اینٹی غزل) کے بعد منقطع ہو گیا تھا، ان "نثریوں" میں دوبارا ابھر جاتا ہے۔ ان "نثریوں" کا موضوع وہی ہے جو سلیم احمد کی باغیانہ غزل کا تھا یعنی معاشرتی صورتِ حال۔ سلیم احمد ان نثریوں میں بھی ایک زرپرست معاشرے کے خلاف غم و غصہ اور درد و کرب کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ایسے لہجے میں بولتے ہیں جو ہمیں باغیانہ غزل (اینٹی غزل) میں بہت زیادہ تلخ محسوس ہوتا ہے۔ یہ تلخی سلیم احمد کی روح میں بس گئی ہے اور جہاں جہاں وہ اس کے اظہار میں کامیاب ہو جاتے ہیں ان کے طنز کی کاٹ، جدید اردو شاعری میں ایک نئے عنصر کا اضافہ کر کے ہمیں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔

سلیم احمد کی آزاد نظمیں، جو "اکائی" میں شامل ہیں، ان کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ یہاں آزاد نظم اردو شاعری کی روایت سے الگ معلوم نہیں ہوتی بلکہ نظم پڑھتے وقت یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ ہم آزاد شاعری پڑھ رہے ہیں۔ یہاں احساس الفاظ کی گرفت میں اس طور پر آگیا ہے کہ الفاظ خود احساس بن گئے ہیں۔ اظہار پر یہ قدرت مجھے بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ فراق نے ایک دفعہ جوش صاحب کے بارے میں کہا تھا کہ جہاں میں احساس کو لفظوں میں پکڑنے کی کوشش کرتا رہ جاتا ہوں وہاں جوش اسے لفظوں میں پکڑ کر اظہار کے سانچے میں ڈھال دیتے ہیں۔ یہی عمل سلیم احمد کی غزلوں کی طرح ان نظموں میں بھی نظر آتا ہے۔ ہماری نئی شاعری میں بنیادی طور پر یہی گڑبڑ ہے کہ شاعر کا "اظہار" ایک طرف بھاگتا ہے اور "احساس" دوسری طرف۔ اگر کار کے پہیوں کے بریک میں یکساں توازن نہ ہو تو نئی شاعری کی طرح، اس کا ایک پہیہ ایک طرف اور دوسرا پہیہ دوسری طرف بھاگنے لگتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شعر کا وہ اثر باقی نہیں رہتا جس کے لیے شعر تخلیقی اظہار کا سب سے مؤثر ذریعہ ہے۔ سلیم احمد کے

ہاں احساس و اظہار مل کر ایک جان ہو گئے ہیں اور یہ تخلیقی عمل کی وہ منزل ہے جس تک بہت کم لوگ پہنچتے ہیں۔

دوسری چیز جو آپ کو ان نظموں میں ملے گی وہ شاعر کا مثبت رویہ ہے۔ یہاں وہ قنوطیت نہیں ہے جس نے آج کی نئی شاعری میں رونے دھونے کا سماں پیدا کر دیا ہے۔ یہاں ایک مردانہ لہجے اور زندہ رہنے کے حوصلے کا پتا چلتا ہے۔ شاعر زندگی کو یک رخی نظر سے نہیں دیکھ رہا ہے جس میں مایوسیاں ہی مایوسیاں ہیں، بلکہ ایک ایسی حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھ رہا ہے جس میں ناامیدیاں اور مایوسیاں، قنوطیت و رجائیت، کرب اور مسرت سب ایک ساتھ ہیں۔ اس طرزِ فکر نے سلیم کی شاعری میں مثبت متحرک اور فعال رویہ کو جنم دیا ہے۔ اسی لیے ان نظموں میں نئی شاعری کی طرح، بزدلی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ زندگی کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔

پھر زندگی کی طرح، ان نظموں کے موضوعات میں بھی حد درجہ تنوع ہے۔ آج اتنا تنوع مجھے کسی ایک شاعر کی نظموں میں مشکل سے نظر آتا ہے ورنہ عام طور پر ایک شاعر ایک ہی احساس یا ایک ہی خیال کو الٹ پلٹ کر بار بار دہراتا رہتا ہے۔ فکر و احساس کے اسی تنوع کی وجہ سے ان نظموں میں آپ کو زندگی کی وسعت اور پھیلاؤ کا احساس ہوگا۔

سلیم احمد کی ان نظموں کی ایک خصوصیت جس نے مجھے خاص طور پر متاثر کیا۔ یہ ہے کہ یہاں "فکر" بھی "احساس" کے سانچے میں ڈھل گئی ہے۔ فکر کا "احساس" بننا وہ تخلیقی عمل ہے جب مختلف تصورات، نظریات اور افکار لکھنے والے کے دل و دماغ میں خون بن کر گردش کرنے لگتے ہیں۔ ان نظموں میں جگہ جگہ مشرق و مغرب کے مفکرین کی آوازیں واضح طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ نظم "دعا" میں جب سلیم احمد کہتے ہیں کہ

خداوندا

مجھے نانِ شبینہ دے
شکم کے دوزخی آزار سے مجھ کو بچالے، روح کو تابندہ تر کر دے
کہ میں زندہ ہوں اس حرفِ شیریں سے
جو تو خود ہے۔

تو عیسیٰ، گیتا بھگوان اور فیضی کے افکار سلیم احمد کی آواز میں ڈھل جاتے ہیں حضرت عیسیٰ نے کہا تھا کہ انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہتا بلکہ اس کلام سے جو خداوند کے منھ سے نکلتا ہے۔ گیتا بھگوان نے کہا تھا کہ میں وہ پہلا حرف ہوں جو میں نے خود کہا۔ فیضی نے کہا ع منم حرفِ اوّل کہ من گفتہ ام۔ سلیم احمد نے ان افکار کو جس طور پر ملا کر ایک کیا ہے اس سے ایک فکری صورت پیدا ہوگئی ہے۔ اس طرح نظم "سفر" میں ایک مصرع آتا ہے جس پر ساری نظم کی عمارت کھڑی ہے۔۔۔۔ سو میں تجھ سے تیری ہی جانب سفر کر رہا ہوں۔ یہ ہیگل کی آواز ہے جو کہتا ہے کہ "مطلق" ہی آغاز ہے اور مطلق ہی انجام ہے اور جس کا یہ جملہ I RETURN FROM HIM TO HIM جو ہیگل کے بنیادی تصوّرات کو ظاہر کرتا ہے۔ سلیم احمد کی آواز بن جاتا ہے "مطلق سے مطلق کی طرف" کے فارمولے کا حاصل ۹۶ ہے۔ یہی نوّے اور چھ کا ویرانہ ہے جو نظم "چاند پر نہ جاؤ" میں وضاحت کے ساتھ، بغیر کسی ابہام کے پیش کیا گیا ہے۔ اس نظم میں روسی سائنسدان اوسپنیسکی کی آواز بھی گونج رہی ہے جس کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق "مطلق" سے ہوئی ہے اور مطلق "ایک پر" ہے جس نے یہ بھی بتایا ہے کہ انسان کی زندگی مشینی زندگی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان "آگہی، ارادہ اور انا" کا شعور نہیں رکھتا۔ اس کی "آزادی" یہ ہے کہ وہ یہ دستور پیدا کرے مگر اس راستے میں ہر قسم کی رکاوٹیں ہیں۔ نفسیاتی، معاشرتی اور معاشی لیکن سب سے بڑی رکاوٹ کائناتی یا آفاقی نظام میں زمین کی حیثیت ہے۔ زمین پر انسان ۴۸ میکانکی

قوانین کا تابع ہے۔ اسی وجہ سے اس کی آزادی کا امکان بہت محدود ہوتا ہے مگر یہ امکان بہر حال موجود ہے۔ چاند ۹۶ میکانکی قوانین کا تابع ہے۔ اسی لیے چاند انسان کے لیے بدترین جگہ ہے۔ یہاں آزادی کا حصول ناممکن ہے۔ یہی تصورات اس نظم میں پیش کیے گئے ہیں جس کا آخری مصرع حتمی انداز میں ہم سے کہتا ہے کہ ۔۔۔۔ اس ویرانے میں جانے سے بہتر اپنی زمیں پہ مر جانا ہے۔ "حمد" میں ہیگل اور نطشے کے تصورات کی آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ پاسکل نے کہا تھا کہ خدا گم ہو گیا ہے۔ ہیگل نے کہا تھا کہ خدا بذاتِ خود مر گیا ہے۔ نطشے نے کہا تھا کہ خدا مر چکا ہے۔ سلیم احمد کی یہ نظم "لا سے" "الہ اللہ" کی طرف پھر ایک نئے سفر کا آغاز ہے۔ جب ہم نظم پڑھتے ہوئے یہاں پہنچتے ہیں :

نیا زمانہ

کہ عہدِ انکار سے گزر کر حیاتِ اثبات بن رہا ہے
خدائے گم کردہ پھر سے آفاق کی حدوں پر اُبھر رہا ہے
جلالِ آدم نکھر رہا ہے
نفی کا عفریت مر رہا ہے

تو ہمیں مثبت طرزِ فکر کے ساتھ خدا کی بازیافت کا احساس ہوتا ہے۔

غرض کہ یہ آوازیں ان ساری نظموں میں گوٹے یا سلمہ ستاروں کی طرح الگ سے ٹکی ہوئی معلوم نہیں دیتیں بلکہ سلیم احمد کی مثبت آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ یہ سب شاعر کے احساس، شاعر کے اسلوب اور لہجے کا حصّہ بن گئی ہیں۔

ان نظموں میں کچھ چھوٹی نظمیں ہیں جنھیں پڑھ کر ہم اس لیے چونک اُٹھتے ہیں کہ ہمیں زندگی کی کسی بات یا نئے پہلو کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جو نظمیں ذرا بڑی ہیں ان میں ہر ٹکڑا ایک بات کہتا، دوسرے ٹکڑے کی دوسری بات سے ملتا، اسے پھیلاتا اور بڑھاتا چلتا ہے۔ اور جب نظم ختم ہوتی ہے تو ہمیں ایک "نظر" کا احساس ہوتا ہے۔

سلیم احمد نے ان نظموں میں روایت اور بغاوت کو اس طرح سمو دیا ہے کہ یہ اندازِ فکر اور یہ اندازِ شاعری ہماری قوم کے ذہنی سرمائے کا حصہ بنتا ہوا دکھائی دیتا ہے :

مرے فن کی یہ کاوش ہے
کہ گونگے تجربے
جن کی خموشی اک اذیت ہے
لبِ اظہار پا جائیں

ان نظموں میں، جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا، وہ ابہام اور مشکل پسندی، جس نے آزاد نظم کو معمہ بلکہ اچھوت بنا رکھا ہے، نظر نہیں آتی۔ گہرے سے گہرا خیال بھی جذب ہو کر سامنے کی بات بن کر آتا ہے۔ یہ نظمیں احساس کا آئینہ ہیں اور اسی لیے آزاد شاعری ہمیں روایتی شاعری کی طرح متاثر کر رہی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ بھی ہے کہ سلیم احمد، ہمارے بہت سے آزاد شاعری لکھنے والوں کے برخلاف، اردو زبان کے قدرتی ترنم سے واقف ہیں اور وزن کو توڑ کر استعمال کرنے کا ایسا سلیقہ رکھتے ہیں کہ نظم میں ترنم باقی رہتا ہے۔ یہاں آزاد نظم بے راگ چیز نظر نہیں آتی بلکہ موضوع اور ادا کے عین مطابق راگ پیدا کرتی ہے۔ یہ نظمیں پڑھ کر جہاں میں اردو شاعری کی صلاحیتوں سے پُر امید ہو گیا ہوں وہاں میرا یہ خیال بھی پختہ ہو گیا ہے کہ اسی سطح پر آزاد شاعری اردو شاعری کا حصہ بن سکتی ہے۔

(۴)   (۱۹۷۲/۱۹۸۲ء)

اس مضمون کا ایک حصہ، جو سلیم احمد کی نظموں کے بارے میں ہے، میں نے ۱۹۷۲ء میں اور باقی مضمون دس سال بعد ۱۹۸۲ء میں لکھا تھا۔ اس وقت سلیم احمد زندہ تھے اور مضامین، کالم، ڈرامے، فلم، غزلیں لکھنے میں دن رات مصروف تھے۔ ملاقات ہوئی تو میں نے کہا "سلیم تمھاری شاعری کے بارے میں ایک مضمون لکھا ہے" کہنے لگے "کہاں ہے؟" میں نے کہا "گھر پر ہے۔" اسی وقت میرے ساتھ آئے۔ مضمون پڑھا اور خوش ہوئے۔ میں

نے کہا "تم تو خوش ہو گئے۔ مگر میں عجیب مخمصے میں پھنسا ہوا ہوں مضمون جہاں تک پہنچا ہے میرے خیال میں یہ وہ منزل ہے جہاں مجھے تمھاری شاعری کا بحیثیت مجموعی تنقیدی جائزہ لینا چاہیے مگر یہ جائزہ اس لیے ممکن نہیں ہے کہ آج کل تم جو غزلیں کہہ رہے ہو ان میں "بیاض" کی آوازیں جو "اکائی" میں عملِ امتزاج سے گزر کر ایک الگ رنگ اختیار کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھیں، اب واضح ہو گئی ہیں۔ ان غزلوں کو سُن کر معلوم ہوتا ہے کہ اب سلیم احمد کی اپنی ایک آواز ہے جو دوسرے شاعروں کی آواز سے مختلف اور ممتاز ہے۔ اس لیے اب مجھے تمھارے نئے مجموعۂ کلام کا انتظار کرنا چاہیے۔" سلیم احمد نے مجھ سے حسبِ معمول اتفاق کیا اور میں نے اس مضمون کو دراز میں ڈال دیا اور بھول گیا۔ یکم ستمبر ۱۹۸۳ء کو سلیم احمد اچانک وفات پا گئے۔ اپریل ۱۹۸۴ء میں شمیم احمد نے سلیم احمد پر مضمون لکھنے کے لیے کہا تو مجھے وہ مضمون یاد آیا۔ ۱۹۸۲ء سے وفات تک سلیم احمد تقریباً ساٹھ غزلیں اور کہہ چکے تھے۔ ان غزلوں میں سلیم احمد نے اپنی شاعری کی اس منفرد آواز کو دریافت کر لیا ہے جس کے لیے ۱۹۴۲ء سے ۱۹۸۳ء تک انھوں نے طویل تخلیقی سفر کیا تھا۔ یہ آواز مختلف آوازوں، رنگوں اور لہجوں کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے جس میں جدید حسیت بھی ہے اور روایت بھی طنز و ہجو کا لہجہ بھی ہے اور جدید سائنسی دور کا شعور بھی۔ ان غزلوں میں ان کا "لاشعور" جس کا ذکر میں نے اس مضمون کے شروع میں کیا ہے، شعور بن کر روشن ہو جاتا ہے۔ یہی وہ آواز ہے جو سلیم احمد نے جدید اردو غزل کو دی ہے۔ یہ چند شعر سنیے :۔

محلے والے میرے کارِ بے مصرف پہ ہنستے ہیں
میں بچوں کے لیے گلیوں میں غبارے بناتا ہوں

غنیمِ وقت کے حملے کا مجھ کو خوف رہتا ہے
میں کاغذ کے سپاہی کاٹ کر لشکر بناتا ہوں

دونوں ہمسایوں میں ویسے تو محبت ہے بہت
ایک جھگڑا پڑ گیا ہے بیچ کی دیوار پر

یہ نئے نقشِ قدم میرے بھٹکنے سے بنے
لوگ جب ان پہ چلیں گے راستہ بن جائے گا

گو نج سُننی ہو تو تنہا وادیوں میں چیخیے
ایک ہی آواز سے اک سلسلہ بن جائے گا

شاخ و گُل و ثمر کی بات کون کرے کہ ایک رات
بادِ شمال آئی تھی باغ کا باغ لے گئی

تو سکوں سے تھک گیا ہے اور بے تابی سے میں
شوق ہے تجھ کو سفر کا اور مجھ کو گھر کا ہے

وہاں دیوار اٹھا دی مرے معماروں نے
گھر کے نقشے میں مقرر تھا جہاں در ہونا

یہ ممکن ہے وہ ان کو موت کی سرحد پہ لے جائیں
پرندوں کو مگر اپنے پروں سے ڈر نہیں لگتا

بارش سے چھتیں ٹپک رہی ہیں
چڑیاں کہاں گھونسلے بنائیں

شہرِ احساس ترے لمس سے جاگ اُٹھتا ہے
ہاتھ چھوتا ہوں تو ہاتھوں میں دیے جلتے ہیں

دل کے اندر درد آنکھوں میں نمی بن جائیے
اس طرح ملیے کہ جزوِ زندگی بن جائیے

جس طرح خالی انگوٹھی کو نگینہ چاہیئے
عالمِ امکاں میں اک ایسی کمی بن جائیے

جو آنکھوں کے تقاضے ہیں وہ نظارے بناتا ہوں
اندھیری رات ہے کاغذ پہ میں تارے بناتا ہوں

اس ایک چہرے میں آباد تھے کئی چہرے
اس ایک شخص میں کس کس کو دیکھتا تھا میں

کچھ مناظر حال کے کچھ خواب مستقبل کے ہیں
یہ تمنا آنکھ کی ہے وہ تقاضے دل کے ہیں
میں بھی تجھے نہ سُن سکا تو بھی مجھے نہ سُن سکا
تجھ سے ہوا مکالمہ تیز ہوا کے شور میں

وہ ہاتھ، ہاتھ میں آیا ہے آدھی رات کے بعد
دیا دیئے سے جلایا ہے آدھی رات کے بعد
میں جانتا ہوں کہ سب سو رہے ہیں محفل میں
فسانہ میں نے سنایا ہے آدھی رات کے بعد

بیٹھے ہیں سنہری کشتی میں اور سامنے نیلا پانی ہے
وہ ہنستی آنکھیں پوچھتی ہیں یہ کتنا گہرا پانی ہے

بھیجتی ہیں جو پیام روشنی تاروں کے نام
رات میں نے اک غزل لکھی ہے ان آنکھوں کے نام
جانے اس گھر کے مکیں کس دیس پہنچے کیا ہوئے
رہ گئے دیوار پہ لکھے ہوئے بچوں کے نام
رنگ و بو کے کتنے مُردہ تجربے زندہ ہوئے
یاد آئے دیکھ کر تجھ کو کئی پھولوں کے نام

جو سود و زیاں کی فکر کرے
وہ عشق نہیں مزدوری ہے
سب دیکھتی ہیں سب جھپاتی ہیں
یہ آنکھوں کی مجبوری ہے
اس ساحل سے اس ساحل تک
کیا کہیے کتنی دوری ہے

رات آتی ہے تو یادوں کے دیے جلتے ہیں
دل دمک اٹھتا ہے زخموں میں دیے جلتے ہیں

(۱۹ مئی ۱۹۸۴ء)

ادب کا سماجی عمل

دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے ایسی ہوا چلی ہے کہ ساری دنیا ایک آتش فشاں پہاڑ بن گئی ہے۔ سائنس نے زندگی کی رفتار کو بہت تیز کر دیا ہے اور جغرافیائی فاصلے انتہائی کم کر دیے ہیں لیکن اس کے ساتھ انسانوں کے درمیان فاصلے بھی اتنے بڑھا دیے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے دنیا تباہی کے دہانے پر آگئی ہے۔ ان سب اثرات کا نتیجہ یہ ہے کہ دنیا کا موجودہ نظامِ اقدار زیر و زبر ہو رہا ہے اور اس کے سارے بنیادی ادارے، سارے تصورات اور وہ سارے نظام، جن پر اب تک دنیا یقین و اعتماد کے ساتھ عمل پیرا تھی، بے معنی نظر آ رہے ہیں اور انسان کا ذہن نئے نئے سوال اُٹھا کر ان کے جواب کے لیے سرگرداں ہے۔ تبدیلی کا عمل اتنا تیز ہے کہ آج کا انسان اس کا ساتھ دینے سے قاصر ہے۔ ہر لمحہ تبدیلی، ہر پَل تبدیلی، ہر گھڑی تبدیلی، یہی میری نسل کے انسان کا مقدر ہے اور اسی لیے اس وقت ساری دنیا ــــــ وہ دنیا بھی جو انتہائی ترقی یافتہ ہے اور وہ دنیا بھی جو ترقی یافتہ بننے کے لیے ہاتھ پیر مار رہی ہے ــــــ ایک گہرے بحران میں مبتلا ہے۔ یہ بحران مادی بھی ہے اور ذہنی بھی۔ نفسیاتی بھی ہے اور روحانی بھی۔ اس بحران کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس وقت انسان ایک ایسے نظامِ اقدار اور نظامِ فکر کی تلاش میں ہے جس سے وہ نہ صرف اس بحران پر قابو پا لے بلکہ عدل و انصاف پر مبنی ایک بہتر زندگی بسر کرنے کا خواب پورا کر سکے۔ اسی لیے وہ کائنات، خدا اور انسان کے تعلق سے اپنے

سارے بنیادی رشتوں پر نظرِ ثانی کرنے کے لیے آمادہ ہے لیکن اس خواہش کے باوجود اس کا المیہ یہ ہے کہ ابھی اسے اپنی منزل اور اپنی سمت کا پتا نہیں ہے۔ "چلتا ہوں تھوڑی دور ہر ایک راہرو کے ساتھ" کے عمل نے اسے تھکا دیا ہے۔ اس تھکن اور اس بحران کے باوجود یہ بات بہت اہمیت رکھتی ہے کہ وہ ان بنیادی سوالوں کو دوبارہ اٹھا رہا ہے جو صدیوں پہلے کبھی اُٹھائے گئے تھے اور پھر جن کے جواب پاکر دوبارہ جواب تلاش کرنے کی ضرورت، صدیوں سے، اسے نہیں پڑی تھی۔ جیسے ماہرِ عمرانیات، ماہرِ معاشیات اور مختلف علوم کے سائنس دان اپنے اپنے دائرے میں رہ کر سوال اُٹھانے اور ان کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کر رہے ہیں اسی طرح ادیب اور مفکّر بھی اپنے اپنے دائرے میں رہ کر یہ سوال اُٹھا رہے ہیں۔ یہ سوال خواہ سائنسی معاشرے میں ادب کی اہمیت کے مسئلے کی صورت میں اُٹھایا جائے یا ادب کے سماجی عمل اور اس کے رشتوں کے مسئلے پر اُٹھایا جائے، دراصل بنیادی طور پر بیسویں صدی کے بدلے ہوئے حالات کا منطقی نتیجہ ہیں۔ ہم سب اپنے باطن میں جو کرب اور بے چینی محسوس کر رہے ہیں اور بدلے ہوئے منظر میں جس تیزی سے ہم اور ہمارا شعور بدل رہا ہے، وہ ہمیں مجبور کر رہا ہے کہ ہم ان رشتوں پر نئے سرے سے غور کریں تاکہ فکر و شعور کے ساتھ ہم اپنے راستے اور منزل کا تعین کر سکیں۔

"لفظ" انسان کے سماجی رشتے کا پہلا عمل ہے اور اسی لیے "زبان" انسان کی سب سے اہم سماجی سرگرمی ہے اور چونکہ "ادب" بھی لفظوں کی ترتیب و تنظیم سے وجود میں آتا ہے اس لیے خود "ادب" بھی بنیادی طور پر ایک سماجی عمل ہے اور ہمیشہ سے ایک سماجی عمل رہا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ سماجی عمل ادب کے وجود میں، اس کے مزاج میں، اس کے خون میں شامل ہے اور یہی اس کا پہلا بنیادی رشتہ ہے۔ اسی رشتہ کی وجہ سے ادب انسان کے سماجی رشتوں کا سب سے اہم مظہر بن کر قوم کی روح کے اظہار کا سب سے بڑا وسیلہ بن جاتا ہے۔ انسانی زندگی اور معاشرے میں چونکہ لفظ کی

بنیادی اہمیت ہے اس لیے لفظ کے تعلق سے زبان کی اور زبان کے تعلق سے ادب کی بھی بنیادی اہمیت ہے۔ وہ معاشرے جن کے ہاں اچھے اور صحت مند ادب کی تخلیق بند ہو جاتی ہے زوال پذیر ہو کر کسی دوسرے معاشرے میں جذب ہو جاتے ہیں۔

زبان کے سلسلے میں یہاں ایک بات اور کہتا چلوں کہ استعماری قوتیں، اپنے سیاسی و قومی مقاصد حاصل کرنے کے لیے ہمیشہ یہ کوشش کرتی ہیں کہ کمزور قوم کے مختلف علاقوں کے درمیان کوئی ایسی مشترک زبان رواج نہ پا سکے جو مختلف چھوٹے بڑے معاشروں کو ایک وسیع تر سماج میں، جسے قوم کہتے ہیں، تبدیل کر دے۔ اس بات کی اصلیت کو سمجھنے کے لیے آپ اپنے معاشرے پر یا کسی ایسے ہی دوسرے معاشرے پر نظر ڈالیے تو آپ دیکھیں گے کہ اس سطح کو کمزور کرنے، یک جہتی کو نابود کرنے اور انتشار پھیلانے کے لیے استعماری قوتیں ہمیشہ زبان کا سہارا لیتی ہیں اور اپنے مقاصد کے حصول کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ ادب کے سماجی عمل پر غور کرتے ہوئے یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ زبان اور زبان کے تعلق سے ادب سماجی زندگی کی ترقی میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس بات کو ایک سامنے کی مثال سے سمجھیے۔ اگر قومی سطح پر امریکہ جیسے ترقی یافتہ ملک سے انگریزی زبان کو نکال دیا جائے اور ہر چھوٹی بڑی آبادی اپنی اپنی زبانیں قومی زبان کی جگہ استعمال کرنے لگے تو یک جہتی میں پیوست یہ ترقی یافتہ سماج انتشار کا شکار ہو کر پارہ پارہ ہو جائے گا۔ اسی طرح اگر روس سے اس کی قومی زبان کے عام استعمال کو ختم کر دیا جائے تو یہ متحد معاشرہ بھی چمن کی تیلیوں کی طرح بکھر جائے گا۔ اسی لیے زندگی اور سماجی عمل کو آگے بڑھانے کے لیے قومی سطح پر ایک مشترک زبان کا عام رواج اور استعمال بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ یہی عمل ہمارے اپنے معاشرے میں بھی ہونا چاہیے۔ اس بات سے یہ بات سامنے آئی کہ جہاں زبان سماجی یک جہتی پیدا کرنے اور اسے قائم رکھنے کے لیے بنیادی سماجی ادارے

کی حیثیت رکھتی ہے وہاں ادب، زبان کے ذریعے، اس معاشرے کے ظاہر و باطن، خارجی و داخلی دنیاؤں کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ ہے جس سے اس معاشرے کی روح، اس کی آرزوئیں، اس کا احساسِ جمال، خیر و شر کے تصورات، اس کے تجربے اور مشاہدے، اس کا کرب اور اضطراب، حقیقت اور فریب، حسن و جمال کے ساتھ ظاہر ہو کر سامنے آجاتے ہیں۔ ادب سماجی عمل کے اظہار کا اسی لیے سب سے بڑا ذریعہ ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب ایک سماجی عمل ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ایک سماج اور اس کے افراد ادب کی سطح پر، ایک دوسرے کے تجربوں میں شریک ہو جاتے ہیں اور اس شرکت سے وہ اس نئے شعور سے آشنا ہوتے ہیں جو اب تک ان کے اندر یا تو خفتہ تھا یا پھر مُبہم اور غیر واضح تھا۔ ادب کا بنیادی سماجی عمل یہ ہے کہ وہ ادراک کی غیر معمولی قوت کے ذریعے ہماری عام ہستی کو بیدار کر کے اسے عام شعور کا حصہ بنا دیتا ہے۔ غور کیجیے کہ اگر ادب نہ ہوتا اور سعدی، حافظ، مولانا روم نہ ہوتے یا میر، غالب، اقبال، شیکسپیئر، دانتے اور گوئٹے وغیرہ نہ ہوتے تو انسان آج بھی ایک معصوم بچے کی طرح ہوتا۔ ادب کے ذریعے ہی ہم اور ہمارا سماج بلوغت کے درجے پر پہنچا ہے۔ جیسا کہ ہمارا مشاہدہ ہے کہ زندگی بسر کرتے ہوئے ہم بہت سے جذبوں سے گذرتے ہیں، بہت سے ادھورے تجربوں سے ہمیں واسطہ پڑتا ہے، نامعلوم احساس ہمارے باطن میں جنم لیتے ہیں، محبت، نفرت اور بغاوت کے جذبے اُبھرتے ہیں لیکن یہ سب عام طور پر گونگے اور بے نام ہوتے ہیں اور محسوس کرنے کے باوجود ہم انہیں پوری طرح محسوس نہیں کرتے۔ جب ان جذبوں، تجربوں اور محسوسات سے ہمارا واسطہ کسی ناول، افسانے، ڈرامے، شاعری یا مضمون کے ذریعے پڑتا ہے تو ہمیں اپنے بھولے ہوئے تجربے یاد آجاتے ہیں، ہمارے سوتے ہوئے جذبے زندہ ہو جاتے ہیں اور ہم صحیح معنی میں ان کا ادراک

حاصل کرلیتے ہیں اور یہ تجربے، یہ جذبے یہ احساس ہمارے شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح ہم زندگی میں نئے معنی تلاش کرلیتے ہیں۔

یہی ادب کا سماجی عمل ہے اور یہی ادب اور زندگی کا رشتہ ہے جس کے وسیلے سے ہم نئے معنی تلاش کرتے اور نیا شعور حاصل کرتے ہیں۔ اسی شعور کے ذریعے ہم بدلتے ہیں اور ہم وہ نہیں رہتے جو ہم تھے۔ اسی تبدیلی سے ہمارے اندر قوتِ عمل اور خواہشِ عمل پیدا ہوتی ہے۔ ادب صحافت یا خطابت کی طرح ہمیں بھڑکاتا نہیں ہے بلکہ ہمیں شعور دیتا ہے اور یہ وہ شعور ہے کہ سعدؔی کے تجربے اور ان کی دانش، میؔر کے تجربے اور ان کی آفاقیت ہمارے شعور کو بھی نئی گہرائی اور وسعت سے ہم کنار کردیتی ہے۔ گوئٹے کے 'فاؤسٹ' اور ٹالسٹائی کے 'اینا کرینینا' کے تجربے میرے اور آپ کے تجربے بن جاتے ہیں۔ ممکن ہے آپ میں سے کوئی یہ سوال اٹھائے کہ آخر ہم ان تجربات کا ادراک کیے بغیر بھی تو زندگی بسر کرسکتے ہیں لیکن یہ کہتے ہوئے شاید یہ بات آپ کے ذہن میں نہیں ہوتی کہ اگر ہم اپنی زندگی کو صرف اپنے تجربات تک محدود کرلیں تو ہماری زندگی نہ صرف ایک اندھا کنواں بن کر رہ جائے گی بلکہ عین ممکن ہے کہ ہمارے تجربات کوئی خطرناک صورت اختیار کرلیں اور ہم عدم توازن کا شکار ہوجائیں۔ بہت سے دوسروں کے تجربات میں شریک ہوکر ہی ہم زندگی کا ادراک کرسکتے ہیں اور اسی ادراک کے ذریعے ہم حیوانی سطح سے بلند ہوکر انسانی سطح پر آسکتے ہیں۔ شعور کے بغیر انسان، دو پیروں پر چلنے کے باوجود، انسان نہیں ہوتا۔ شعور ہی دراصل وہ چیز ہے جس سے انسان زندگی کی دھڑکن محسوس کرتا ہے۔ نئے نئے خواب دیکھتا ہے اور ان دیکھی بلندیوں تک پہنچنے کے لیے نئی تمنّائیں کرتا ہے۔ ادب اس عمل میں سب سے اہم کردار ادا کرتا ہے اور ایسی دنیاؤں میں لے جاتا ہے جو حقیقی دنیا سے زیادہ حقیقی ہوتی ہیں۔ مارسل پروست نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "ہماری اصل زندگی

ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ اسے ہمارے سامنے لائے اور اس طرح خود ہمیں ہم سے واقف کرادے۔" اسی شعور کے ذریعے ہم ایک نیا جنم لیتے ہیں۔ ادب یہی کام کرتا ہے، یہی اس کا منصب ہے اور یہی وہ عمل ہے جسے ہم ادب کا سماجی عمل کہتے ہیں۔ ادب چونکہ سماجی عمل ہے اور اس کی روح کا اظہار کرتا ہے اس لیے ادب محض پھول ہی نہیں بلکہ پھول کی خوشبو بھی ہے۔

میرا خیال ہے کہ ادب اور اس کے سماجی عمل کی میں نے اتنی وضاحت ضرور کردی ہے جس سے اس کی حقیقی ماہیت آپ کے سامنے آجائے اور یہ بات واضح ہو جائے کہ ادب کا زندگی سے کیا رشتہ ہے اور اس رشتے کی اصل نوعیت کیا ہے، لیکن یہاں میں ایک بات اور کہنا چاہوں گا جو ہمارے دور میں ایک نقطۂ نظر کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ ادب سے یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ کسی "بہتر سماجی فلسفے" کو آگے بڑھائے اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بہتر سماجی فلسفہ بہتر ادب کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے۔ یہ میں تسلیم کرتا ہوں اور اس کا اظہار میں کچھ دیر پہلے کر چکا ہوں کہ زبان سماجی تخلیق ہے اور ادب ایک سماجی ادارہ ہے۔ یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ ادب زندگی کا ترجمان ہے اور زندگی بذات خود ایک سماجی حقیقت ہے، لیکن اس رشتے کو کسی مخصوص سیاسی، معاشی یا سماجی نظام سے وابستہ کر کے اسے محدود نہیں کیا جا سکتا۔ ادب میں سیاسی شعور کا اظہار ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ وہ طبقاتی کشمکش کا بھی اظہار کر سکتا ہے، وہ کسی بہتر سماجی نظام کو، خواہ وہ اسلامی ہو یا مارکسی، اپنے نقطۂ نظر میں شامل کر سکتا ہے لیکن یہ سب کچھ اس طور پر آنا چاہیئے کہ جب وہ سماجی نظام بہتر سماجی نظام نہ رہے یا اس نظام کو کسی نئے یا بدلے ہوئے زاویے سے دیکھا جانے لگے تو بھی اس ادب پارے میں وہی تازگی، وہی توانائی، وہی دلکشی اور وہی دلچسپی باقی رہے۔ ادب کا تعلق چونکہ ساری زندگی سے ہوتا ہے اس لیے ادب 'پارٹی لائن' کے سہارے تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ میں اس بات کو مانتا

ہوں کہ ادیب کسی آدرش، کسی آئیڈیالوجی، کسی نظریے کا علمبردار ہو سکتا ہے۔ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے کسی بہتر سماجی نظام کا پابند ہو سکتا ہے لیکن وہ 'پارٹی لائن' کی ہدایت کے مطابق صحافت تو کر سکتا ہے، ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ قوموں کی زندگی میں ایسے وقت بھی آتے ہیں جب لفظوں کو قومی مفاد کے لیے استعمال کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ قومی آزمائش کے ایسے موقع پر حُبّ الوطنی کا یقیناً یہ تقاضا ہے کہ ادیب، ادب سے ہٹ کر، لفظوں کو قومی مفاد کے لیے استعمال کرے اور وہ کچھ عرصے کے لیے "رائٹر" سے "ٹائپ رائٹر" بن جائے لیکن یہ اس کا ویسے ہی ایک کام ہو سکتا ہے جیسے مجھے قومی آزمائش کے موقع پر دشمن سے مقابلہ کرنے کے لیے محاذِ جنگ پر جانا پڑے یا ایسے کام کرنے پڑیں جو میں نے زندگی میں کبھی نہیں کیے تھے۔ قومی آزمائش کی ہنگامی صورتِ حال ہنسی خوشی مجھ سے یہ کام کرا سکتی ہے لیکن یہ کام نہ میں ہمیشہ کر سکتا ہوں، نہ ہمیشہ کروں گا۔ یہی صورتحال 'پارٹی لائن' کے ساتھ ہے۔ وہ ضرورت کے وقت مجھ سے مختلف کام کرا سکتی ہے لیکن ادب تخلیق نہیں کرا سکتی۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے زمانے میں کتنے قومی نغمے لکھے گئے جن میں نئے ولولے اور حوصلے پیدا کرنے کا سارا سامان موجود تھا۔ اس وقت وہ کتنے اچھے معلوم ہوتے تھے، کانوں میں رس گھولتے تھے، خون کی گردش کو تیز کر دیتے تھے، لیکن آج جب ان پر دو سال کی تھوڑی سی گرد پڑ گئی ہے وہ ہمیں ایسے بے مزہ اور سپاٹ نظر آتے ہیں کہ ہم انھیں "ادب" نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے 'پارٹی لائن' کی ہدایت کے مطابق کوئی تخلیق اتفاقاً ایسی وجود میں آ جائے جسے ہم ادب کہہ سکیں لیکن ایسا شاذ ہی ہوتا ہے۔ اس وقت میرے ذہن میں کوئی مثال نہیں آ رہی ہے اگر آپ کے ذہن میں آئے تو مجھے بتائیے۔ حقیقی ادب میں سماجی عمل اسی طرح چُھپا ہوا موجود ہوتا ہے جیسے پھول میں خوشبو یا شہد میں مٹھاس موجود ہوتی ہے۔

اس نقطۂ نظر کے اظہار کی وجہ سے اکثر میرے بارے میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی

ہے کہ میں کمٹ منٹ اور مقصدیت کے خلاف ہوں۔ در اصل میں مقصدیت یا کمٹ منٹ کے نہیں بلکہ تخلیقِ ادب کے تعلق سے 'پارٹی لائن' کے خلاف ہوں میں اسی لیے ادب برائے ادب کے نظریے کو بھی مہمل سمجھتا ہوں اور اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ادب برائے ادب کا نظریہ ادب کو اس کی بنیادی قوت یعنی سماجی عمل سے کاٹ دیتا ہے۔ کوئی ادب سماجی عمل سے کٹ کر، زندگی سے دور ہو کر، انسانی رشتوں سے بے تعلق ہو کر، عوام کو نظر انداز کرکے اور کسی ایک طبقے کے مفاد سے وابستہ ہو کر زندہ تخلیقی عمل نہیں بن سکتا۔ وہ ادیب جو تاریخی دھاروں کی طرف سے آنکھیں میچ لیتا ہے، معاشی مساوات اور عدلِ عام کے تصور سے آنکھیں چراتا ہے ادیب نہیں بلکہ مفلس و بے زر نواب صاحب کی اس بوڑھی ہتھنی کی طرح ہو جاتا ہے جو پیپل کے پتّوں سے پیٹ بھر کر دم توڑ رہی ہے۔ ادب کا کام گنجیا کپڑوں کی شکنیں دور کرکے استری کرنا نہیں ہے۔ یہ کام تو دھوبی کا ہے۔ ادب کا کام تو ہمارے جذبات و احساسات کی تہذیب و تزکیہ کرنا ہے شعور پیدا کرکے زندگی میں نئے معنی پیدا کرنا ہے۔ ماضی کو حال سے اور حال کو مستقبل سے اس طرح جوڑنا ہے کہ زمانہ ایک اکائی بن جائے۔ مولانا رومؔ کی شاعری میں مقصد موجود ہے لیکن انہوں نے اپنے فلسفے کو شاعری کے ساتھ اس طرح ایک جان بنا دیا ہے کہ ان کی شاعری حقیقی سے زیادہ حقیقی اور زندگی سے زیادہ زندہ نظر آنے لگی ہے اور زمان و مکان سے بے نیاز ہو کر آفاقی ہو گئی ہے۔ مولانا رومؔ کی شاعری ادب کی مثالی منزل ہے۔ جو ادیب اس منزل تک پہنچ جاتا ہے اس کا فلسفہ، اس کا مقصد اور اس کا نظریۂ حیات بھی اہم ہو جاتا ہے اور جو ادیب اس منزل سے دور رہتا ہے اس کا بہتر فلسفۂ حیات بھی اس کی تخلیق میں آکر منہ چڑانے لگتا ہے۔ کسی نظریہ کو تخلیقی سطح پر کیسے ایک جان بنایا جائے، یہی ادیب کا اصل مسئلہ ہے۔ اقبالؔ کی مشہور نظم "مسجدِ قرطبہ" اسی لیے عظیم شاعری ہے۔ مولانا رومؔ اس مسئلے کو حل کرکے اسی لیے امر ہو گئے۔ دانتے نے یہ کام کیا تو وہ بھی امر ہو گیا۔ ادب میں سماجی عمل کی یہی سطح اور یہی معنی ہیں۔

(۱۹۸۲ء)

ادب اور عصری آگہی

جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں کہ زندہ رہنے والے ادب میں تین چیزیں بیک وقت موجود ہوتی ہیں۔ ایک یہ اس میں لکھنے والے کا اپنا عہد اور اس کی روح موجود ہوتی ہے۔ دوسرے اس میں، ماضی کا ورثہ اور اس کی روایت وشعور موجود ہوتے ہیں اور تیسرے اس میں آنے والے زمانوں کی روح بھی موجود ہوتی ہے۔ اور یہ تینوں عنصر مل کر ایک ایسی اکائی بناتے ہیں کہ وہ ادب پارہ نہ صرف اپنے عہد کی روح کا ترجمان بن کر ہمارے خون میں شامل ہو جاتا ہے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی روشنی بڑھتی اور اس کی خوشبو پھیلتی چلی جاتی ہے۔ کسی ادب پارے میں ان تینوں زمانوں کی روح کی جتنی آمیزش ہو گی وہ ادب پارہ اسی مناسبت سے بڑا ہو گا۔ میں اپنی بات کی وضاحت میر کی شاعری کے حوالے سے کروں گا۔ میر اپنے دور کے ایک بڑے اور مقبول شاعر تھے اور میر آج اپنی وفات کے تقریباً دو سو سال بعد بھی مقبول اور عظیم شاعر ہیں! ان کی مقبولیت اور عظمت کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ انھوں نے ایک طرف اپنے دور کی روح کے شعور و کرب کو اپنی شاعری میں سمو دیا اور جب اس کرب و شعور کو شعر میں بیان کیا تو ان کے اپنے زمانے کے لوگوں نے یوں محسوس کیا کہ یہ وہی بات یا یہ وہی احساس ہے جسے وہ اپنے باطن کی گہرائیوں میں محسوس کر رہے تھے اور میر نے ان کے گونگے یا نیم زبان احساس کو زبان دے دی ہے۔ میر کی شاعری

کے اشارے اور علامات ان احساسات، خیالات و واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے جو ان کے اپنے دور کے لوگوں کا مشاہدہ و تجربہ تھے۔ یہ سطح جس تخلیق میں ہوگی وہ میر کی شاعری کی طرح اپنے دور میں مقبول ہوگی لیکن میر کی شاعری، جبکہ ان کا دور گزر چکا ہے اور وہ لوگ بھی باقی نہیں رہے جنھوں نے اپنے دور کے شعور و کرب کو اپنے باطن میں محسوس کیا تھا، آج بھی اسی طرح مقبول ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے دور کی آگہی کو نہ صرف آنے والے زمانوں کی روح سے اس طور پر ملا دیا کہ وہ ہر دور کے روح کی ترجمان بن گئی۔ اس طرح میر کی شاعری کی دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح ان کے اپنے دور کے لیے تھی اور دوسری سطح آنے والے دور کی ترجمان تھی۔ اگر کوئی ادب پارہ صرف اپنے دور کی ترجمانی کر رہا ہے تو وہ اپنے دور میں مقبول ہوگا اور جب وہ دور سمٹ جائے گا تو اس کے ساتھ آنے والے دور میں وہ نامقبول ہو جائے گا۔ بعض ادب پارے ایسے ہوتے ہیں جو اپنے دور میں نامقبول ہوتے ہیں لیکن جب وہ دور ختم ہو جاتا ہے تو آنے والے دور میں ان کی مقبولیت کا آغاز ہوتا ہے۔ غالب اپنے دور میں بڑے شاعر ہوتے ہوئے بھی بہت مقبول شاعر نہیں تھے۔ اسی لیے جب نیا دور شروع ہوا تو غالب ایک نئے شاعر کی حیثیت سے سارے ادب پر چھا گئے۔ میر و غالب کی شاعری کا جو فرق ہے اس سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بعض ادیب شاعر گلشنِ ناآفریدہ کے عندلیب ہوتے ہیں جیسے غالب تھے اور بعض اپنے دور کے بھی ترجمان ہوتے ہیں اور آنے والے زمانوں سے بھی ان کا ویسا ہی رشتہ ہوتا ہے۔ میر ایک ایسے ہی شاعر تھے۔ ان کے ہاں سارے زمانے ان کی تخلیق کی اکائی میں جمع ہو گئے تھے۔ غالب کے ہاں عصری آگہی موجود ہے ان کا اپنے زمانے سے رشتہ بھی قائم ہے لیکن غالب اپنے زمانے میں رہتے ہوئے بھی آنے والے زمانے کو زیادہ صاف دیکھ رہے تھے۔ میر نے اپنے زمانے کو بھی دیکھا، اس کی ترجمانی کی اور ساتھ ساتھ آنے والے زمانوں کو بھی

دیکھا اور آج بھی ہمارے ترجمان بن گئے۔ اسی لیے میرؔ غالبؔ سے بڑے شاعر ہیں۔

عصری آگہی بڑے ادب کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اس کی ایک سطح تو وہ ہے جو آج کے اخبار کی سطح ہے جس میں نہ صرف آج کے سارے واقعات موجود ہیں بلکہ صحافی کا ردِ عمل بھی موجود ہے۔ گرم مسائل کا گرم اظہار پڑھنے والوں کے دلوں کو بھی گرماتا ہے لیکن اس میں، ادب کی طرح، زمانے کی روح نہیں ہوتی۔ وہ روح جو ایک ادیب یا شاعر کے حساس مزاج کو ایک نیا رنگ، ایک نیا رُخ دیتی ہے اور واقعات کو کچھ اور بنا دیتی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ایک صحافی نے مجھ سے کہا کہ اخبار ایک ناول یا افسانے سے زیادہ اہم ہوتا ہے اور اس لیے کہ وہ زندگی کا روزنامچہ ہوتا ہے جب کہ ناول یا افسانے سے اپنے دور کی زندگی کا پتا نہیں چلایا جا سکتا۔ میں نے عرض کیا کہ واقعات سے یقیناً روزنامچہ تیار ہوتا ہے لیکن ادب واقعات کے واقعاتی اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ کوئی واقعہ جس طرح کسی ادیب کو متاثر کرتا ہے۔ اُس تاثر سے انسانی شعور میں جو وسعت پیدا ہوتی ہے۔ اُس سے جو روح وجود میں آتی ہے وہ اس واقعہ کو اس طور پر بیان نہ کرنے کے باوجود اُسے کچھ اور بنا دیتی ہے اور ایک ایسی سچّائی کو جنم دیتی ہے جو اس طور پر اس سے پہلے وجود میں نہیں آئی تھی۔ اسی لیے اخبار آج کے واقعات کی ترجمانی کے باوجود، دوسرے دن مرحوم ہو جاتا ہے اور ادب اپنے زمانے کے شعور کو آنے والے زمانے کے شعور سے ملا کر برسوں بعد بھی اسی طرح متاثر کرتا رہتا ہے۔ ادب زندگی میں کسی چیز کا بدل نہیں ہے اور اگر اس کی حیثیت کسی اور چیز کے بدل کی ہے تو پھر وہ ادب نہیں ہے۔ اسی لیے ادب نہ روزنامچہ ہے۔ نہ واقعات کی کھتاونی ہے بلکہ اس آگہی، شعور اور روح کا اظہار ہے جو اپنے زمانے میں معنی کی ایک تہ کو کھولتا ہے اور آنے والے زمانوں میں وہی الفاظ اور لفظوں کی وہی ترتیب معنی احساس، آگہی و شعور کی نئی تہیں کھولتا ہے اور زمانہ جب وقت کی

مسافت طے کر کے مستقبل کی منزل چھوتا ہے تو ادب پارہ کا سورج اپنی تمازت و روشنی سے اسے منور کر دیتا ہے۔

عصری آگہی کے بغیر بڑا ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ اپنے زمانے اور اس کے شعور ہی سے تخلیق کی روح بیدار ہوتی ہے لیکن یہ روح صرف زندگی کی یک رُخی ترجمانی نہیں کرتی بلکہ اس میں لاتعداد رُخوں کو سمیٹ کر اُسے کچھ اور بنا دیتی ہے۔ اور اسی لیے ادب کی آواز ایک طرف اپنے دور کی اور دوسری طرف آنے والے دور کی آواز بن جاتی ہے۔ ادب اور زندگی کا یہی رشتہ ہے جو واقعات سے نہیں بلکہ روح سے قائم ہوتا ہے۔

اب جہاں تک ہمارے اپنے دور کا تعلق ہے، وہ دور جسے ہم عصرِ حاضر کا نام دیتے ہیں اور جس کے بطن سے وہ عصری آگہی پیدا ہوتی ہے جو ہمارے لیے خاص اہمیت اور خاص معنویت رکھتی ہے، تو یہ بات واضح رہنی چاہئیے کہ عصرِ حاضر کو ہم محض معروضی انداز میں نہیں دیکھ سکتے اور اسے ہم صرف ادب کے تعلق سے بھی نہیں دیکھ سکتے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ عہد حاضر کے اپنے شدید اور فوری تقاضے ہوتے ہیں اور بعض اوقات وہ تقاضے خود انسانیت کی فنا و بقا اور خود اپنے ملک کی سالمیت و فلاح سے گہرا اور براہ راست تعلق رکھتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ کیسے ممکن ہے کہ ادیب ان سے لاتعلق ہو کر صرف ادب کی پرورش کرتا ہے۔ یہ تقاضے بھی معاصر ادب میں آنے چاہئیں۔ یہ صورت حال اس وقت دنیا کے بیشتر ممالک کو در پیش ہے اور دنیا بھر کے ادیب اپنی سی کوشش میں مصروف ہیں کہ وہ ان سوالات کا جواب تلاش کریں جو سوالات ان کا اپنا عہد ان سے کر رہا ہے۔ مثلاً امنِ عالم کا مسئلہ، سائنس کی افادیت اور اس کی ہولناکیوں کا مسئلہ، اخلاقی قدروں کے تصادم اور تضاد کا مسئلہ، خاندانی اکائی کے ٹوٹنے کا مسئلہ، وسائل کی کمی کا مسئلہ، استبدادیت کا مسئلہ وغیرہ۔ ہمارا اپنا ملک

بھی ان مسائل کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے۔ اگر ایک طرف ہماری آزادی کو خطرہ ہے تو دوسری طرف قومی تشخص، یک جہتی اور نظریاتی جہت کے فوری مسائل ہیں۔ انہیں کے ساتھ جاگیردارانہ نظام کی استبدادیت اور قبائلی نظام سے پیدا ہونے والی صدیوں پُرانی ناہمواریت کے مسائل ہیں۔ معاشی و مادّی سطح پر معاشرے کی تشکیلِ نو کا مسئلہ ہے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ ادیب کے مسائل نہیں ہیں یا یہ کہ عصری آگہی کے اس رُخ کا ادب سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ادیب تو زیادہ حسّاس ہونے کی وجہ سے ان مسائل کو، عام شہری کے مقابلے میں؛ زیادہ شدّت سے محسوس کرتا ہے لیکن شاید وہ ان سے اس لیے صرفِ نظر کر رہا ہے کہ ان کا اظہار کسی وقتی مصلحت کے خلاف ہے۔ اسی وجہ سے اسے پڑھنے والوں کی وہ طاقت اور اعتماد حاصل نہیں ہے جو دوسرے معاشروں میں ادیب کے لیے ادب تخلیق کرنے کا محرک ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج ہمارا ادیب عہدِ حاضر کے تقاضوں سے نبرد آزما ہونے سے احتراز کر رہا ہے اور دوسرے ممالک کے غیر متعلق رجحانات اور اجنبی میلانات سے متاثر ہو کر اپنی تحریروں کے لیے جواز حاصل کر رہا ہے۔ اسی لیے ہمارے عہدِ حاضر کا ادب خیال و روح کے اعتبار سے اپنے عہد اور اپنے معاشرے سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ یہ ہمارے ادب کا سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔ اگر ہم فوری طور پر اس مسئلے پر غور نہیں کریں گے تو ہم بھی گزر جائیں گے اور عہدِ حاضر بھی۔

(۱۹۸۳ء)

مشرق کا المیہ

آج سے تیس سال پہلے جب دوسری جنگِ عظیم کے خاتمے پر ساری دنیا جشنِ فتح منا رہی تھی، انگلستان کے اخبار و جرائد میں یہ بحث چھڑی ہوئی تھی کہ اس تخریب، و تباہی اور اس جنگ و انتشار کے ذمہ دار کون ہیں؟ — ادیب یا سیاست دان؟ ایک گروہ نے ادیبوں پر بڑی لعن طعن کی اور کہا کہ اس تخریب و انتشار کے ذمے دار ادیب ہیں۔ اس گروہ کے دلائل کچھ اس قسم کے تھے کہ انیسویں صدی میں یورپ کے ادیب و شاعر اپنی ذات کی دنیا میں اتر گئے تھے اور واماندگیِ شوق نے نئی نئی پناہیں تراش لی تھیں۔ اس دور کے ادیبوں نے عملی زندگی کے مقابلے میں بے عملی کو ترجیح دی تھی اور ادب و شاعری کو زندگی سے کاٹ کر اور بے تعلقی پر زور دے کر ادب و شاعری کی "خود مختاری" کا اعلان کیا تھا۔ انہی لوگوں نے ماضی پرستی کے رجحان کو پروان چڑھایا تھا۔ ان میں کچھ ایسے بھی تھے، جن میں فرانسیسی شاعر بودلیئر کا نام سب سے ممتاز ہے، جنہوں نے جمہوریت کے خلاف بھی آواز بلند کی تھی۔ ان کے یہ رجحانات اور خیالات چونکہ بیسویں صدی کو بطور ورثہ ملے اور نئی نسلوں کے رگ و پے میں سرایت کر گئے اس لئے سیاست دان بے بس و معذور ہو گئے اور آمریت کا رجحان پروان چڑھنے لگا۔ فاشزم، نازیت اور ہٹلر و مسولینی اسی تھیلی کے چٹے بٹے تھے۔

اس نقطۂ نظر کے خلاف دوسرے گروہ نے یہ کہا کہ ہمارے دور کے زوال و انتشار کا بنیادی سبب یہ ہے کہ سیاست دان یعنی مردِ عمل نے پڑھنے کے شوق کو یکسر ترک کر دیا ہے۔ اگر سیاست دان مارسل پروست، جیمس جوائس اور کافکا ہی کو پڑھ لیتے تو انہیں یہ ضرور معلوم ہو جاتا کہ یورپ کے انتشار و تخریب کے حقیقی اسباب کیا ہیں؟ اور چونکہ قوت و اقتدار ان کے پاس تھا اس لئے وہ یورپ کو اس تباہی سے بچانے کا بندوبست کر سکتے تھے۔ اگر ہم دیکھتے کہ چرچل دانتے کے "انفرنو" یا ایلیٹ کی "دی ویسٹ لینڈ" کے دوسرے حصے کے حوالے اپنی تقریروں میں دے رہے ہیں تو ہم کہہ سکتے تھے کہ اب وہ حقیقت سے قریب تر ہو گئے ہیں اور اسی ادراک و شعور سے ان کے اندر گہری سیاسی بصیرت پیدا ہو گی لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لئے وہ ہوا جو اس صورتِ حال میں ہونا چاہیئے تھا۔ یعنی جنگ، تخریب، انتشار اور ذہنی و فکری بحران۔

بہرحال اب ذمے داری کا فیصلہ تو آپ کرتے رہیئے، میں تو یہ بات کہنا چاہتا ہوں کہ ہر معاشرے کو زندہ اور متحرک رکھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا "فکر" اور اس کے "عمل" کے درمیان گہرا رشتہ اور گہرا رابطہ قائم رہے۔ جب فکر اور عمل ایک دوسرے سے کٹ جاتے ہیں تو سیاست میں جنگل کا قانون نافذ ہو جاتا ہے اور فکر کا بیڑہ سوکھ جاتا ہے۔ مشرق کے بیشتر معاشرے اسی صورتِ حال سے دوچار ہیں۔ سیاست دان، فکری جہت نہ ہونے کی وجہ سے، اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی صلاحیت سے عاری ہو گیا ہے۔ اس کے لئے پڑھنا یا سوچنا اس لئے بے معنی ہے کہ یہ ضرورت تو "فکر کی جہت" سے پیدا ہوتی ہے۔ اب رہے ادیب تو وہ فکر کی بے معنویت اور فکر کے عمل سے کٹ جانے کی وجہ سے یا تو روایتی انداز میں ڈھول بجا رہے ہیں یا جدیدیت کی تلاش میں مغرب کی نئی نئی تحریکوں اور اسالیب کی نقالی کو

ہم پر مسلط کرنے کی ناکام کوشش کر رہے ہیں۔ اسی لئے ادب بھی، زندگی کی اور دوسری ضروری و اہم سرگرمیوں کی طرح، بے کار سی چیز بن کر رہ گیا ہے۔ فکری سطح پر صرف نقالی سے نہ کبھی کام چلا ہے اور نہ آئندہ کبھی چلے گا۔ نقالی آپ کو ذرا دیر کے لئے تو محظوظ کر سکتی ہے لیکن آپ کی روح کی گہرائیوں میں نہیں اتر سکتی اور جو چیز روح میں نہ اُترے وہ آپ کی تخلیقی قوتوں کو بھی پروان نہیں چڑھا سکتی۔ سارا مشرق اس وقت اسی صورتِ حال سے دوچار ہے۔ اس کی فکری بنیادیں متزلزل ہو چکی ہیں اور وہ خود کو مغرب کے ہاتھوں شکست خوردہ اور کم تر محسوس کر رہا ہے۔

یہ ایک فطری عمل ہے کہ جب کوئی فرد یا معاشرہ اس صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے تو پھر وہ کسی چلتی ہوئی تہذیب کی نقالی یا پیروی پر اُتر آتا ہے۔ اسی لئے مغرب کی تہذیب اور اس کی فکر، بغیر کسی مزاحمت کے، ہم پر چھائی جا رہی ہے۔ اب اسے روکنا ہمارے بس کا روگ بھی نہیں رہا۔ مغرب خواہ کشتیوں میں بیٹھ کر نئی منڈیاں تلاش کرنے مشرق کی سرحدوں میں گھس آیا ہو یا توپ، اور بندوق کے زور پر آیا ہو، صورت یہ ہے کہ وہ آ چکا ہے، چھا چکا ہے اور سارے مشرق کے رگ و پے میں سمایا جا رہا ہے ـــــ اور مشرق اس کے زیرِ اثر از خود تیزی سے بدل رہا ہے۔ آپ اپنی عمارات کو دیکھئے، اپنے لباس، اپنے گھر، اپنے برتنوں اور دوسرے ساز و سامان کو دیکھئے، اپنی موسیقی، مصوری، اپنے ادب، اس کے اصناف اور اسالیب کو دیکھئے، اپنے تجارتی مراکز اور دفتری نظام کو دیکھئے، اپنی سواریوں، علاج معالجے کے مقبول طریقوں کو دیکھئے۔ اپنے ادب آداب، طرزِ بود و باش اور اپنے تہذیبی، تفریحی و ابلاغی اداروں کو دیکھئے، اُس کمرے کو دیکھئے جس میں آپ سوتے یا کام کرتے ہیں، آپ کو مغرب کی گہری چھاپ ہر طرف نظر آئے گی۔ پھر دلچسپ بات یہ ہے کہ فکر و عمل چونکہ ہمارے ہاں ایک دوسرے سے کٹ گئے ہیں اس لئے یہ سب کام ہمارے شعور کا حصہ بنے بغیر

ہو رہا ہے۔ کوئی آ رہا ہے تو ٹوٹے، خستہ دروازے چوپٹ پڑے ہیں۔ عمارت کا بڑا حصہ گر چکا ہے اور رہنے والے پناہ گاہوں میں بیٹھے ہیں۔ اب تو دروازے کے باہر محافظ یا چوکیدار بھی نہیں ہیں، مکین چھت گرنے کے خوف میں مبتلا ہیں۔

چلئے اس میں بھی کوئی بُرائی نہیں تھی اگر مغرب کو اپنا کر ہم اپنی منزل تک پہنچ جاتے۔ کسی تہذیب، چیز یا خیال کو اپنانا تو شعور کا عمل ہے لیکن شعور کی سطح پر اپنانا الگ بات ہے اور ایسا ہو کر یا بے شعوری سے اپنانا الگ بات ہے۔ اس کیفیت نے، جو اب بہت زیادہ گہری ہو گئی ہے، ہماری فکری نشو و نما کو روک دیا ہے اور ہماری تخلیقی صلاحیتوں کو بانجھ کر دیا ہے۔ ہمیں اب کچھ کرنے کی ضرورت نہیں ہے صرف مغرب کے کیپسول کو نگل لینا ہے۔ باقی کام خود بخود ہو جائے گا۔ زندہ معاشرے بدلتے ہیں، نئے خیالات اور چیزوں کو قبول کرتے ہیں لیکن وہ ان سب خیالات یا چیزوں کو اپنے "معیارات" کی کسوٹی پر کس کر انہیں قبول کرتے ہیں یا پھر رد کرتے ہیں۔ اب، جب کہ ہمارے اپنے "معیارات" کا بند ٹوٹ گیا ہے تو سیلاب کا پانی ہمیں بہائے لئے جا رہا ہے اور اب ہم وہاں پہنچیں گے جہاں سیلاب کا بہاؤ ہمیں لے جائے گا۔ ہمیں یاد ہو گا کہ کبھی ہمارا اپنا ایک طرزِ احساس تھا، اس کے اپنے معیار تھے اور یہ معیار پورے طور پر اخلاقی نظام سے وابستہ تھے۔ پہلے، ہماری طرح، مغرب کا نظام بھی اخلاقی نظام سے پیوستہ تھا لیکن مغرب نے نشاۃ الثانیہ میں ایک نیا راستہ اختیار کیا۔ اس نے جوشِ عمل اور جوشِ ترقی میں سارے بندھن توڑ ڈالے اور بے لگام ہو کر "لامحدود تفتیش اور تحقیق کی مکمل آزادی" کے نظریے کو اپنا لیا۔ یہ مغرب کا شعوری فیصلہ تھا۔ "مکمل آزادی" کے تصور کو پروان چڑھانے کے لیے ضروری تھا کہ وہ ہر نظام سے خود کو کاٹ کر الگ کر لے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ سائنسی ایجادات اور نئی نئی دریافتوں کا راستہ تو کھل گیا لیکن اسی کے ساتھ خیر و شر

کے سارے امتیازات بھی اُٹھ گئے۔ یہ امتیاز تو کسی اخلاقی نظام کے حوالے ہی سے باقی رکھا جا سکتا تھا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ رفتہ رفتہ علم اور سائنس کی ایجادات کی ساری طاقت ایک ایسے شخص کے ہاتھ میں آگئی جس کی اخلاقی تعلیم صفر کے برابر تھی جب فکر و ایجاد کسی اخلاقی نظام سے پیوستہ نہ ہے اور انسانی قدریں اور انسانی رشتے بے معنی نظر آنے لگیں تو ایسے طاقت ور شخص کے لئے خود انسانیت کی تباہی و بربادی ایک تماشے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی. اب جو رکاوٹ ہے وہ صرف خوف کی وجہ سے ہے، اس لئے کہ ایک ایسے ہی دوسرے طاقت ور شخص کے پاس بھی یہی ایجادات موجود ہیں. بس اب انتظار ہے تو اُس لمحے کا جب ذرا دیر کے لئے غصہ اور پاگل پن خوف پر غالب آجائے۔

مغرب کی صورتِ حال ہمارے سامنے ہے. ہم نے دیکھ لیا ہے کہ تین چار سو سال کے عرصے میں مغرب کہاں سے چل کر کہاں پہنچا ہے. ہم نے یہ بھی دیکھ لیا ہے کہ فکر و عمل کی آزادی کو اخلاقی نظام سے کاٹ کر مغرب نے مقاصد کو ذرائع سے کاٹ دیا ہے. عمل کو ادراک سے کاٹ دیا ہے. مادے کو ذہن سے کاٹ دیا ہے۔ فرد کو معاشرے سے کاٹ دیا ہے. مذہب کو اخلاق سے کاٹ دیا ہے. ادب کو خیال سے کاٹ دیا ہے. ابلاغ کو تجربے سے کاٹ دیا ہے ــ تو ایسے میں ہم اہلِ مشرق کا کیا حال ہو گا اور یہ آندھی ہمیں کہاں لے جائے گی؟

اس وقت فکری سطح پر ہماری یہ بیسویں صدی ٹوٹ رہی ہے. انیسویں صدی کے نصف آخر میں پیدا ہونے والے جو خیالات بیسویں صدی کی اساس بنے تھے اب اپنے سفر کی آخری منزل میں داخل ہو کر مزید بکھرنے کا اظہار کرنے والے ہیں. ایسے میں ہمیں "مشرق" کی اور اپنے معاشرے کی خبر لینی چاہیئے. یہ اس وقت سارے مشرق کا سب سے بڑا مسئلہ ہے. یہ بات میری طرح یقیناً

آپ بھی جانتے ہیں کہ پہلے "خیال" پیدا ہوتا ہے، پھر "عزیمت" کی منزل آتی ہے، یعنی وہ منزل جب "خیال" دل کو بھا جاتا ہے۔ اس کے بعد "عمل" کی منزل آتی ہے جب عزیمت اور عمل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں جس کا ذکر میں نے اختصار کے ساتھ اس مضمون میں کیا ہے، ہمارا سب سے بڑا مسئلہ "خیال کی تشکیلِ نو" کا مسئلہ ہے۔ یہ ایک فرد کا کام نہیں ہے بلکہ ہم سب کا کام ہے ـــــ آیئے ہم اس کام کا آغاز تو کریں۔

(۱۹۷۵ء)

نئے معنی کی تلاش

فراق گورکھپوری نے کسی جگہ ایک لطیفہ لکھا ہے کہ ایک جاہل افغان کسی مشاعرے میں موجود تھا اور قریب قریب ہر شعر پر جھوم رہا تھا۔ لوگوں نے پوچھا۔ "آغا کیا سمجھے؟" اُس نے کہا "خو، ہم سب سمجھ رہا ہے" کسی نے پھر پوچھا "اچھا بتاؤ، اس شعر کا کیا مطلب ہے۔" افغان نے نہایت اعتماد کے ساتھ جواب دیا "سب وہی بات ہے" —— یہی حال آجکل لفظ "کلچر" کا ہے۔ کوئی اُسے زندہ ناچ گانے یا ورائٹی شو کے مترادف جانتا ہے۔ کوئی اسے نئے فیشن یا آثارِ قدیمہ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ رہے شیخ صاحب، تو وہ اسے مذہب کا دشمن جانتے ہیں۔ جب صورتِ حال یہ ہو تو سنجیدگی کا تقاضا یہ ہے کہ میں پہلے سے واضح کردوں کہ میرے لئے کلچر کا مسئلہ زندگی میں نئے معنی تلاش کرنے کا مسئلہ ہے۔

زندگی میں نئے معنی تلاش کرنے کی ضرورت اُس وقت پڑتی ہے جب کسی کلچر کی وحدت اور اس کا نظامِ خیال زندگی میں معنویت پیدا کرنے سے قاصر ہو جاتا ہے اور تہذیبی رشتے ایک دوسرے سے بے تعلق ہو کر، تیلیوں کی طرح بکھرنے لگتے ہیں۔ اخلاق اور فکر کی مُروّجہ اقدار میں بدلتے زمانے اور اس کے نئے تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت باقی نہیں رہتی۔ معاشرے کی خواہشات اور ضروریات، اپنے قدیم تہذیبی اداروں سے متصادم ہونے لگتی ہیں —— اِس وقت ہمارا معاشرہ اِسی صورتِ حال سے دوچار ہے۔ اِس صورتِ حال نے زندگی کی ہر سطح پر گہرے اثرات مرتب کئے

ہیں مثلاً :

۱۔ زندگی کی ہر سطح پر ہم ایک تھکا دینے والے بحران سے گزر رہے ہیں۔ عدم تحفظ کے احساس، بے یقینی اور احساسِ محرومی نے عام فرد کو خود غرضی، لالچ اور نفسا نفسی کی کیچڑ میں دھنس دیا ہے۔

۲۔ یہ بحران ہمارے مذہب، ہمارے فلسفے، ہماری سیاست و معیشت، ہمارے اخلاق و معاشرت، ہمارے عادات و اطوار، ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی اور سارے تہذیبی اداروں میں پھیل رہا ہے اور ہمارے کلچر کی وحدت کا ڈھانچہ ٹوٹ رہا ہے۔

۳۔ زندگی میں ہم نے منزل اور معنویت کو گُم کر دیا ہے۔ اسی لئے نئی نسل سرگرداں و پریشان ہے اور سارا معاشرہ برسات کے پانی کی طرح، نالیاں نہ ہونے کی وجہ سے، سڑکوں پر مارا مارا پھر رہا ہے اور اُنہیں کاٹ کر، اُدھیڑ کر جدھر راستہ ملتا ہے بہہ نکلتا ہے۔

۴۔ اسی فکری بحران اور بے معنویت کے باعث ادب اور فنونِ لطیفہ کی تخلیقی توتیں بُجھ سی گئی ہیں۔ خوش مذاقی اور سنجیدگی جیسی اہم قدریں بے معنی ہو گئی ہیں۔ عام تعلیم یافتہ طبقہ قتل و غارت گری، جاسوسی کے جھوٹے سچے قصے اور ہلکی پھلکی چیزیں پڑھ کر اپنی پیاس بجھا رہا ہے۔ دیومالائی داستانیں اور رومانی قصے اسی لئے اخباروں اور رسالوں میں شائع ہو رہے ہیں کہ وہ پڑھنے والے کو زندگی کے بحران اور تلخ حقائق سے فرار اختیار کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

۵۔ اسی فکری بحران کی وجہ سے قاری اور ادیب کا پرانا رشتہ باقی نہیں رہا ہے۔ فکر اور سوچ کے راستوں میں اتنے گہرے گڑھے ہو گئے ہیں کہ قاری اور ادیب کے لئے اُن پر ایک ساتھ چلنا ممکن نہیں رہا۔ دونوں کی فکر کے دائرے

الگ الگ ہو گئے ہیں۔

ردِ عمل کے بغیر لکھنے والے کے قلم کی روشنائی سوکھ جاتی ہے اور مُفکر کی سوچ کے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے زمانے میں جب نازیوں نے پیرس پر قبضہ کر کے اپنے مخالف ادیبوں، دانشوروں اور مُفکروں کو گرفتار کر لیا تو اُن کے لئے سزا یہ تجویز کی گئی کہ سب کو الگ الگ کوٹھریوں میں بند کر کے ہر کوٹھری میں ایک لاؤڈ اسپیکر لگا دیا گیا جس پر ان کے لئے خاص پروگرام نشر کئے جاتے تھے۔ ایسے پروگرام جن سے اُنہیں ذہنی اذیت پہنچے۔ وہ سُن سکتے تھے۔ بول نہیں سکتے تھے۔ جواب نہیں دے سکتے تھے۔ کچھ عرصے تک تو یہ پروگرام نشر ہوتے رہے لیکن جلد ہی ان پروگراموں کے لکھنے والے تھک گئے اور انہوں نے اس کی وجہ یہ بتائی کہ سننے والوں کا ردِ عمل معلوم ہوئے بغیر اُن کا قلم جواب دے گیا ہے۔ آخر گونگوں کے لئے کب تک اور کیسے لکھا جا سکتا ہے؟ —— سوچ تو ردِ عمل کی فضا میں آگے بڑھتی ہے اور جب یہ رشتہ کمزور پڑ جائے یا باقی نہ رہے تو سوچ کے دروازے بھی بند ہو جاتے ہیں۔

۲ —— اسی بحران اور بے معنویت کے باعث فرد اور معاشرے کا رشتہ بھی انتہائی کمزور پڑ گیا ہے۔ معاشرے کے افراد کی بھاری اکثریت خود غرضی، لالچ، غیر ذمہ داری اور خوف کے موذی مرض میں مبتلا ہے۔ اجتماعیت اور حُب الوطنی جیسی بنیادی قدریں اسی لئے جاں کنی کی حالت میں نظر آ رہی ہیں۔ ایک طرف بے رحمی اور تشدد بڑھ گیا ہے اور دوسری طرف فرد میں قوت حاصل کرنے کی خواہش شدید ہو گئی ہے۔ ہر صوبہ اپنے خول میں محصور ہے اور ایک دوسرے سے سوکنوں کی سی لڑائی لڑ رہا ہے۔ صلاحیت، کام، لگن، انہماک اور خلوص جیسی اعلیٰ و محترم قدریں فرد کے لئے بے معنی ہو کر رہ گئی ہیں۔ جنگ کی خواہش اندرونی و بیرونی سطح پر بڑھ گئی ہے۔ عقل و خرد کے بجائے صرف جذبات سے مسائل کا حل تلاش

کیا جا رہا ہے۔ ایسی آواز دل کو بھاتی ہے جو اس نوع کے جذبات کو آسودہ کرے۔

۷۔ وہ افراد بھی، عام طور، جو قدیم تہذیبی اداروں کو باقی رکھنا چاہتے ہیں، مخلص نہیں ہیں بلکہ ان تہذیبی اداروں کو اپنے فائدے کے لئے ڈھال یا چھتری کے طور پر استعمال کر رہے ہیں، اور وہ بھی، جو نئے معاشرے کو جنم دینا چاہتے ہیں انہیں طاقت حاصل کرنے کا موثر وسیلہ جان کر سیڑھی کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔ فرد تضاد کا شکار ہے۔ وہ جو کہتا ہے کرتا نہیں ہے اور جو کرتا ہے وہ کہتا نہیں ہے۔ ہر ایک کے دل میں چور ہے اسی لئے "الفاظ" اور "اثر" کا رشتہ بھی ٹوٹ گیا ہے۔ مقرروں اور محرروں کے خوبصورت اور اچھے سے اچھے الفاظ بھی اب ہمیں متاثر نہیں کرتے۔ لفظوں نے اپنے معنی کھودئے ہیں۔ خلوص اور ایک دوسرے پر اعتماد کے فقدان نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے کہ یقین ہی نہیں آتا کہ واقعی جو بات وہ کہہ رہا ہے اس کا اس سے یہی مطلب ہے۔ اسی لئے سچ اور جھوٹ میں تمیز باقی نہیں رہی۔ جب سچ اور جھوٹ مل جائیں تو لفظوں کی اثر آفرینی باقی نہیں رہتی ـــ سارا معاشرہ یرقان کے مرض میں مبتلا ہے۔

۸۔ تعلیمی، علمی و تحقیقی ادارے سیاسی اکھاڑے بن گئے ہیں اور اُستاد و اہل علم نتیج حاصل کرنے کے لئے جنگلی مرغوں کی طرح ان اکھاڑوں میں اترے ہوئے ایک دوسرے کو نئے نئے داؤں پیچ سے شکست دینے میں لگے ہوئے ہیں۔ یہاں بھی کُھلی اقتدار حاصل کرنے کی خواہش یہ سب کھیل کھلا رہی ہے اور یہ لوگ تعلیم و علم کی روشنی پھیلانے کے بجائے ایک دوسرے کو کاٹنے اور رد کرنے میں مصروف ہیں۔

اس صورت حال سے جس کا ایک خاکہ میں نے یہاں پیش کیا ہے، یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں:

اوّلاً یہ کہ انفرادی و اجتماعی سطح پر ہم نے اپنی منزل اور مقصدِ حیات کو گُم کردیا ہے۔ وہ منزل جس کی کوکھ سے حُب الوطنی پیدا ہوتی ہے جس سے فرد میں مثبت اندازِ نظر پیدا ہوتا ہے جس سے خلوص، انہماک، یقین اور اجتماعی شعور جنم لیتا ہے۔ کیا ہم میں سے کوئی بھی ایسی منزل کا پتا دے سکتا ہے جس کی تلاش میں وہ اپنی ذات سے اُٹھ کر اجتماعی ذات میں شریک ہوگیا ہو اور جس کے لئے، عقل و خرد کے ساتھ، جان دینا اُس کے لئے ایک محترم فعل ہو؟

ثانیاً اس صورت حال سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ہم نے قدیم تصورات و اخلاقیات کے دائرے کو تو توڑ دیا ہے لیکن منزل نہ ہونے کے باعث تصورات و اخلاقیات کے نئے دائرے میں داخل نہیں ہوسکے ہیں۔ اس وقت ہم انفرادی واجتماعی سطح پر "نومینز لینڈ" (NO MAN'S LAND) میں بھٹک رہے ہیں اور اخلاقیات کے پرانے دائرے کو توڑ کر ہم آرام طلبی، حرامخوری، تفریح بازی، کام چوری اور خوش فہمیوں کے جال میں پھنسے پاگل کُتّوں کی طرح ایک دوسرے کو بھنبھوڑ رہے ہیں۔ دوسرے کی بات ضبط و رواداری سے سُننا، اس سے سبق سیکھنا اور آئندہ کا لائحۂ عمل مقرر کرنا ہمارے لئے بے معنی ہوگیا ہے۔ ایسی تہذیبی فضا میں بڈی اور رگتیا فرد و معاشرہ کی منزل حیات بن جاتی ہے۔ پومپئی کے کھنڈرات میں ایک رئیس زادے کی حویلی دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ اس کی آرام گاہ میں دیواروں پر رنگ برنگی، جاذبِ نظر تصویریں بنی ہوئی تھیں جن میں عورت اور مرد کو مختلف آسنوں سے مباشرت کرتے ہوئے دکھایا گیا تھا۔ وہاں باہر کے برآمدے میں ایک اور تصویر کندہ تھی جس میں ایک شخص ترازو لئے کھڑا تھا۔ ترازو کے ایک پلڑے میں اشرفیوں سے بھری تھیلی رکھی تھی اور دوسرے پلڑے میں اس کا عضو رکھا ہوا تھا۔ لطف کی بات

یہ ہے کہ ترازو کا پلڑا عضو والے حصے کی طرف جھکا ہوا تھا۔ جب کوئی معاشرہ، نئی منزل تلاش کئے بغیر، پرانا دائرۂ اخلاق توڑ کر باہر نکل آتا ہے تو وہ انفرادی و اجتماعی سطح پر اشرفیوں کی تھیلی اور عضو کو تولنے میں لگ جاتا ہے اور اسی کے ساتھ منفی قوتوں کا سیلاب اس معاشرے کو بہا لے جاتا ہے اور ڈوبتے ہوئے بھی اسے پتا نہیں چلتا کہ وہ ڈوب رہا ہے۔

ثالثاً یہ کہ منزل کا پتا نہ ہونے اور اسی وجہ سے نئے دائرۂ اخلاق و فکر میں داخل نہ ہو سکنے کے باعث وہ تبدیلیاں، جو دنیا کے سکڑ جانے اور سائنس ٹیکنولوجی کے اثرات پھیلنے کے ساتھ، ہمارے معاشرے میں آرہی ہیں وہ بھی فرد کی تہذیب کرنے کے بجائے اُسے اور پراگندہ کر رہی ہیں۔ یہ تبدیلیاں اگر کسی اجتماعی نظامِ خیال کی قبولیت کی کوکھ سے جنم لیتیں تو صورتِ حال دوسری ہوتی۔ تبدیلیاں ہمیشہ سے معاشروں میں آتی رہی ہیں۔ فرق صرف آتا ہے کہ پہلے یہ سُست گام تھیں اور اب یہ برق رفتار ہیں۔ تبدیلی کا فلسفہ یہ ہے کہ تبدیلی کے اثرات سے اگر ہمارے "کچھ" طور طریقے بدل گئے ہیں لیکن اُن کے ساتھ ہمارا اندازِ فکر و عمل نہیں بدلا، جسے ان تبدیلیوں کے ساتھ بدلنا چاہیے تھا، تو تبدیلی کے اثرات فرد و معاشرہ پر تباہ کُن ہوتے ہیں ——— یعنی دھوبی کا کُتا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا۔

آئیے اب آگے چلیں۔ چونکہ سارے معاشرے پر تبدیلی کا یہ عمل مغرب کے زیرِ اثر آرہا ہے اس لئے لگے ہاتھ یہ بھی دیکھ لیا جائے کہ ہمارا اگر تا ہوا نظامِ خیال کس تصورِ حقیقت پر قائم ہے اور مغرب کا نظامِ خیال کس تصورِ حقیقت پر قائم ہے تاکہ ہونے اور آنے والی تبدیلیوں کا اندازہ کیا جا سکے۔

ہمارے نظامِ خیال کی بنیاد خُدا اور اس کے تصورِ وحدت پر قائم ہے۔ یہی

تصور ہمارے مذہب، ہمارے فلسفے، ہمارے ادب، ہمارے اخلاق اور معاشرت و معیشت کی بنیاد رہا ہے۔ دنیا ایک سرائے فانی ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر۔ خدا ایک ہے جو اس کائنات کا خالق اور قادرِ مطلق ہے۔ اِس دُنیا سے ماورا، ایک اور دنیا ہے جہاں ہمیں اپنے اعمال کا حساب دینا ہے۔ اس دنیا میں نیک اعمال سے اپنی عاقبت سنواری جا سکتی ہے۔ نیک اعمال کے زمرہ میں انفرادی و اجتماعی اعمال شامل ہیں۔ اس تصورِ حقیقت نے کلچر کے ایک طاقت ور اور مربوط نظام کو جنم دیا جو مختلف ملکوں اور آب و ہوا میں پھیلا، بڑھا اور بامِ عروج پر پہنچا۔ اس تصورِ حقیقت کا اثر اتنا گہرا تھا کہ افراد، ادارے سب اسی تصورِ حقیقت سے ہم آہنگ ہو گئے اور پوری زندگی اسی کے زیرِ اثر آگئی۔ ادب آداب، معاشرت اور روز مرہ کی زندگی کے معمولات بھی اسی سے مربوط ہو گئے۔ کھانا کھایا تو بسم اللہ کہہ کر، ختم کیا تو اللہ کا شکر بھیج کر۔ چھینک آئی تو الحمد للہ کہا۔ قسم کھائی تو اللہ کی کہ اُس سے زیادہ عزیز کوئی نہ تھا۔ دورانِ گفتگو انشاء اللہ ماشا اللہ کہہ کر بات کا وقار بڑھایا۔ کسی نے ظلم و نا انصافی کی تو اُسے اللہ سے ڈرایا۔ مزاج پوچھا تو "اللہ کا شکر" کہا۔ مرنے لگے تو یٰسین سُنی۔ جنازہ دیکھا تو انا للہ وانا الیہ راجعون پڑھا۔ وہ تجارت نہیں کی جو اس تصور کے منافی تھی۔ وہ غذا نہیں کھائی جو ممنوع تھی۔ وہ لباس نہ پہنا جو اس کے تصورِ حیا کے خلاف تھا۔ اُس فن سے دامن بچایا جو اس تصورِ حقیقت سے ہٹاتا تھا۔ ادب و فنِ تعمیر میں بھی اسی تصور کو سامنے رکھا۔ زندگی کے چھوٹے بڑے مسائل بھی اسی کی روشنی میں حل کیے۔ سارے مادی و اخلاقی نظام کو اسی پر قائم کیا۔ پیدائش سے لے کر شادی بیاہ تک اور پھر مرنے تک سارے رسم و رواج کو اسی تصورِ حقیقت کے سانچے میں اُتار لیا۔ دولت کی مساوی تقسیم

معاشرتی انصاف اور معاشی نظام کو بھی اسی پر قائم کیا. جنگ و امن کے زمانے میں بھی اسی کے دامن کو تھاما. یہ ایک نامیاتی و متحرک کلچر تھا جو اپنے دائرے میں رہتے ہوئے بھی خود کو بدل رہا تھا اور زندگی کے نئے تقاضوں کو اپنے سانچے میں ڈھال رہا تھا. اس کلچر کو ہم آسانی کے لئے "عینی کلچر" کا نام دے سکتے ہیں.

برخلاف اس کے مغرب کے کلچر کا تصورِ حقیقت یہ ہے کہ اصل حقیقت حسیاتی ہے. جو کچھ ہم دیکھتے ہیں، سُنتے ہیں، چھوکر اور سونگھ کر اپنے اعضائے جسمانی کی مدد سے محسوس کر سکتے ہیں وہی اصل حقیقت ہے اور وہی اہم ہے. اس سے آگے جو کچھ ہے وہ نیست ہے، عدم ہے. اور اگر اس سے آگے کچھ ہے بھی، جسے ہم نہ دیکھ سکتے ہیں اور نہ محسوس کر سکتے ہیں تو وہ بھی نیست کے برابر ہے اور اسی لئے غیر حقیقی اور غیر اہم ہے. مغرب کا تصورِ حقیقت ہر سطح پر "حسیاتی اور تجرباتی" رہتا ہے اور صرف اسی دنیا کو حقیقی اور اہم مانتا ہے اس تصور سے "افادیت" اور "عقلیت" وغیرہ کی شاخیں پھوٹ کر پوری زندگی پر چھا گئیں. ہر بات کو تجربے کی کسوٹی پر پرکھنے کا رجحان پیدا ہوا. سائنس اور ٹیکنولوجی اسی کے پروں پر اُڑنے لگیں. عقائد کا نظام متزلزل ہو کر گرنے لگا اور وہ صورت سامنے آئی جو سارے "مغرب" میں نظر آتی ہے. اس کلچر کو ہم سہولت کے لئے "حسیاتی کلچر" کا نام دے سکتے ہیں.

یہ بات ذہن نشین رہے کہ کوئی کلچر تخلیقی امکانات میں لامحدود نہیں ہوتا. اس کی ہر دم نئی زندگی کے لئے تبدیلی کا عمل جاری رہنا اور نیا خون اس کی رگوں میں داخل ہوتے رہنا ضروری ہے. جب تک کسی کلچر کے بنیادی ادارے (تہذیبی، اخلاقی، تعلیمی، سیاسی وغیرہ) زمانے کے تقاضوں کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں وہ کلچر زندہ و متحرک رہتا ہے لیکن جب وہ ایک شکل پر قائم ہو کر ہمیشہ

کے لئے ٹھہر جاتے ہیں تو کلچر کی فعال، بڑھنے، پھیلنے والی قوت منجمد ہونے لگتی ہے۔ ہمارے کلچر نے ایران، یونان، ہندوستان اور ان تمام کلچروں سے فیض اٹھایا جن سے اس کا واسطہ پڑا تھا اسی لئے وہ زمانے سے آنکھ ملاتا، اس سے بدلتا اور خود اس کو بدلتا اپنے دائرے کو وسیع کرتا، بڑھتا اور پھیلتا چلا گیا لیکن جب یہ عمل رک گیا اور نئی نسلیں لکیر کی فقیر بن کر اس پر فخر بھی کرنے لگیں تو کلچر کا تناور درخت سوکھنے لگا اور اس کی جڑوں میں دیمک لگ گئی۔

روایت کے ساتھ خرابی یہ ہے کہ اس کے ساتھ معاشرہ اور اس کے افراد کے جذبات وابستہ ہو جاتے ہیں۔ عام فرد کو اس کی موجودہ افادیت سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ وہ یہ بھی نہیں جانتا اور نہ جاننا چاہتا ہے کہ یہ روایت کیسے اور کن حالات میں پیدا ہوئی تھی اور اس نے کیوں ترقی کی تھی۔ وہ تو اسے جوں کا توں قبول کر کے اپنی بقا اور اپنی زندگی کے لئے غذا کی طرح ضروری سمجھتا ہے۔ جب کبھی وہ اس کی افادیت و اہمیت کی بات کرتا ہے تو عظیم ماضی کے حوالے سے اس کی تصدیق کرتا ہے۔ چونکہ روایت یادوں کی شکل میں ایک نسل سے دوسری نسل کو تہذیبی ماحول کے عمل سے منتقل ہوتی رہتی ہے اس لئے فرد کے لئے قدیم بنیادی تہذیبی ادارے بھی ویسے ہی عزیز ہو جاتے ہیں جیسے اپنے باپ دادا کی قبریں۔ ان میں ذرا سی تبدیلی فرد کے جذبات کو مشتعل کرنے کے لئے کافی ہے۔ اگر انہیں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو معاشرہ کی اکثریت ایک طرف ہو جاتی ہے اور اپنی روایت سے اور شدت سے چمٹ جاتی ہے اور ایسی احمقانہ حرکات ظہور میں آتی ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا کہ ان پر ہنسا جائے یا رو دیا جائے۔ روایت کے انجماد کے ساتھ ہی معاشرہ اندھا ہو جاتا ہے۔ اسے زوال کا احساس تک نہیں ہوتا۔ معاشرے کے انتشار، نفسا نفسی، تشدد، ظلم و ناانصافی اور غیر ذمہ داری پر خون

کے آنسو رونے کے باوجود خود فرد اسی عمل میں گرفتار رہتا ہے۔ یہی وہ صورت حال ہے جب انقلاب کی تیز آندھی اس کلچر کے درخت کو جڑ سے اکھاڑ پھینکتی ہے یا کوئی دوسری قوم اُسے فتح کر کے محکوم بنا لیتی ہے۔ یہ کوئی سربستہ راز نہیں ہے۔ تاریخ کا مطالعہ تہذیبوں کے عروج و زوال کی یہی داستان سُناتا ہے۔ اورنگ زیب کی وفات سے لے کر شاہ عالم ثانی تک کے دور کی تاریخ پڑھیئے آپ دیکھیں گے کہ تہذیبی اداروں کے مُنجمد ہو جانے کے باعث اس دور کے انسان نے خود کو بدلنے اور زمانے کے نئے تقاضوں کی طرف سے کان اور آنکھ بند کر لئے تھے معاشرے کے سامنے نہ کوئی آدرش تھا اور نہ منزل۔ فرد اپنی ذات کے حصار میں قید تھا۔ خود غرضی، لوٹ کھسوٹ، جبر، استحصال، جذبات پرستی عام تھے۔ روایت کی بندریا مُردہ بچے کو سینے سے چمٹائے ہر طرف نظر آتی تھی۔ عدم مساوات، معاشرتی ناانصافی، دولت کی نامساوی تقسیم کا عفریت فرد کے اندر غم و غصہ کے علاوہ انتہائی خود غرضی کو جنم دے رہا تھا۔ حُبّ الوطنی جیسی اہم قدر، قوم کی فلاح و بہبود کا اجتماعی تصور ہَوا ہو چکا تھا۔ "مخلص فرد" دم سادھے اس تماشے کو دیکھ کر خون کے آنسو رو رہا تھا۔ اس کی حیثیت ایک تنکے سے زیادہ نہ رہی تھی۔ ایسے ہر دور میں "مخلص فرد" بے بس ہو جاتا ہے۔ وہ کچھ کرنا بھی چاہتا ہے تو نہیں کر سکتا۔ ہاں سعدیؔ کا یہ شعر اس کے جذبات کی ترجمانی کرتا ہے:

سعدیا حُبِّ وطن گرچہ حدیث ست صحیح
نتواں مُرد بہ سختی کہ من ایں جا زادم

واضح رہے کہ ایسا کلچر جو عدم مساوات، معاشرتی ناانصافی اور دولت کی غیر مساوی تقسیم پر قائم ہوتا ہے یا اپنا سفرِ حیات طے کرتے ہوئے یہاں تک پہنچ جاتا ہے وہ خود اپنی "طاقت" سے فنا ہو جاتا ہے ـــــ ہمارے زمانے کی تاریخی قوتیں

معاشرتی انصاف، مساوات اور دولت کی مساوی تقسیم کے دائرہ میں گھوم رہی ہیں۔ اگر ہم نے انہیں نظر انداز کیا یا اپنے نظامِ خیال کو ان بنیادی اقدار کی مدد سے پوری دیانت و انصاف کے ساتھ تبدیل نہ کیا تو ہمارا اللہ ہی حافظ ہے۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور دینا چاہتا ہوں کہ آج کوئی زندہ متحرک اور فعال نظامِ خیال اس دائرے سے باہر رہ کر زندہ نہیں رہ سکتا اور نہ آج تک کبھی رہا ہے۔

بہرحال جب ہمارا نظامِ خیال خود کو بدلنے کی قوت گنوا کر منجمد ہو گیا تو سات سمندر پار سے آنے والی ایک سفید قوم نے ہمیں فتح کر لیا۔ یہ قوم "حسیاتی کلچر" کی پروردہ تھی اور اسی کے پروں پر اڑ کر یہاں تک پہنچی تھی۔ جب "حسیاتی کلچر" کا سابقہ "عینی کلچر" سے پڑا جو منجمد ہو کر زوال پذیر ہو چکا تھا تو حسیاتی کلچر کا نظامِ خیال عینی کلچر والے معاشرے کو مفید، زندہ اور قوی معلوم ہوا۔ ہندو قوم بھی اپنے طور پر "عینی کلچر" ہی کی پروردہ تھی، اس نے مسلمانوں سے بہت پہلے "حسیاتی کلچر" کی طاقت، افادیت اور مستقبل کو بھانپ لیا تھا۔

بصیرت کے معنی ہیں صورتِ حال کو صحیح طور پر سمجھ لینا۔ سرسید نے اس صورتِ حال کو سمجھ لیا اور اپنے معاشرے کے تنِ مُردہ میں نئی روح پھونکنے کے لئے افادیت، عقلیت اور نیچر کی تعلیم کو اپنا کر "عینی کلچر" کے تصورات کی تشریح "حسیاتی کلچر" کے نقطۂ نظر سے کرنا شروع کی۔ سرسید نے کہا مغرب کے سائنسی علوم اور اس کے دوسرے علوم و فنون بنیادی طور پر وہی ہیں جو اقوامِ مغربی نے مسلمانوں سے سیکھے تھے اور مسلمانوں نے جنہیں بُھلا دیا ہے۔ اب ضرورت ہے کہ مغربی اقوام سے انہیں دوبارہ حاصل کیا جائے۔ مولانا حالی نے انہیں گم شدہ مال کا نام دیا۔ سرسید نے عقیدے سے متعلق ہر بات کی عقلی تاویل کی

"خدا ان کے نزدیک علّتِ اولیٰ ہے۔ ملائکہ انسان اور کائنات کی وہ باطنی قوّتیں ہیں جنہیں خدا نے انسان کا تابع بنا لیا ہے۔ اس کے برعکس شیطان وہ قوت ہے جو انسان کے تابع نہیں ہے اور جسے اپنا تابع بنانا انسان کا فرض ہے۔ مغربی فکر میں یہ نظریات مارٹن لوتھر کے زیرِ اثر داخل ہوئے۔ عقل اور افادہ کے اصول بیکن سے لئے گئے۔ عقائد کے بعد یہی اصول اخلاق و آداب پر عائد ہوئے۔ بہترین اخلاق وہ ہے جو عقل کے مطابق ہو اور جس سے نہ صرف عمل کرنے والے کو فائدہ پہنچے بلکہ دوسروں کو بھی فائدہ پہنچے۔ معاشرے کے وہ تمام رسوم و رواج جو اس کسوٹی پر پورے نہ اُتریں بیکار محض ہیں اور بے عقلی یا جہالت کے سبب پیدا ہوئے ہیں"[1] اس قسم کی تاویل و توضیح کو سُن کر روایتی معاشرہ چیخ اُٹھا اور سرسید احمد خاں کو "کافر، مردود اور گردن مروڑی مرغی کھانے والے" کے القاب و آداب سے نوازنا شروع کیا۔ سرسید سچے، ایماندار اور مخلص عملی انسان تھے۔ انہوں نے جو کچھ دیکھا، سوچا، سمجھا اور محسوس کیا اُسے عملی جامہ پہنانے کے لئے اقدام بھی کئے اور زمانے کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ "عینی کلچر" دھیرے دھیرے اپنے نظامِ خیال کے دائرے سے نکل کر "حسّیاتی کلچر" کے دائرے میں داخل ہونے لگا۔ نئی تعلیم اور نئی روشنی کے ساتھ ہمارے کلچر کی منفی قوّتوں کی گرد بیٹھنے لگی اور ایک نیا تخلیقی دَور شروع ہو گیا۔ لیکن ایک دائرے سے نکل کر دوسرے دائرے میں داخل ہونے کی یہ رفتار اتنی تیز نہیں تھی کہ ہم جلدی سے اپنا چولا بدل لیتے۔ غیر قوم کی موجودگی اور تسلّط کے ساتھ ہمیں اپنی روایات کے تحفّظ کا احساس بھی شدید طور پر رہا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حسّیاتی دائرے نے ہمیں کھینچا تو ضرور لیکن

---

[1] پاکستانی کلچر: جمیل جالبی، صفحہ ۱۵۱ تیسرا ایڈیشن۔ ایسٹ پبلشرز لمیٹڈ کراچی ۱۹۷۳ء۔

ہمارے اپنے عینی دائرے کی کشش بحیثیت مجموعی قوی تر رہی ہے۔

آزادی کے ساتھ جب انگریز اپنا بوریا بستر باندھ کر رخصت ہوا اور پاکستان وجود میں آیا۔ جہاں غالب اکثریت مسلمانوں کی تھی اور جہاں ہم اپنا لائحۂ عمل مرتب کرنے میں آزاد تھے تو ہم نے دل سے یہ طے کرلیا کہ ہم مغرب کے راستے پر چل کر ہی ترقی کرسکتے ہیں۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ ایک طرف ہم عینی کلچر کے دائرے سے نکل کر حسیاتی کلچر کے دائرے میں داخل ہوکر بامِ عروج پر پہنچنے کے خواہش مند ہیں اور دوسری طرف ہمارا عینی دائرہ ہمیں اپنی طرف کھینچ رہا ہے۔ ہم ابھی تک نہ عینی دائرے سے نکلے ہیں اور نہ پورے طور پر حسیاتی کلچر کے دائرے میں داخل ہوئے ہیں۔ سارا معاشرہ، فکری و تہذیبی سطح پر ان دونوں دائروں کے درمیان بھٹک رہا ہے۔ ہمارے بحران، خلفشار، کشمکش اور موجودہ صورتِ حال کی ایک بنیادی وجہ یہ بھی ہے۔ یہ ایک بڑے فیصلے کا وقت ہے۔ ہم جس قدر جلد فیصلے کے اس کرب اور یاس سے گزر جائیں اتنا اچھا ہے۔

پُرلطف بات یہ ہے کہ مغرب کے ان مفکروں کا (مثلاً سوروکن اور ٹوئن بی وغیرہ) جنہوں نے کلچر اور معاشرے کا گہرا مطالعہ کیا ہے، خیال ہے کہ خود مغرب اپنی ساری سائنس اور ٹیکنولوجی کے باوجود ایک شدید اور گہرے بحران میں مبتلا ہے۔ اس کی تخلیقی قوتوں میں بانجھ پن پیدا ہوگیا ہے اور اب وہ بھی آہستہ آہستہ ایک ایسے دائرے میں داخل ہو رہا ہے جسے کسی حد تک عینی کلچر کا دائرہ کہا جاسکتا ہے۔ اس بات کو پھر سے دہرانا مناسب ہوگا کہ کوئی کلچر تخلیقی امکانات میں لامحدود نہیں ہوتا۔ مغرب کے بحران کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ بھی ایک نئے دائرے کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ بحران کے ساتھ ہی کوئی کلچر دم نہیں توڑ دیتا بلکہ تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ کلچر اور تہذیبیں بڑے آرام و اطمینان سے مرتی ہیں۔ پھر

مغرب کا کلچر مزاجاً اتنا تجزیاتی، تجرباتی اور تنقیدی اندازِ فکر کا حامل ہے کہ اُس کے لئے نئے تقاضوں کے پیشِ نظر خود کو بدلنا ہمارے روایتی مزاج کے مقابلے میں کہیں زیادہ آسان ہے۔

ان سب باتوں سے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ ہم بحران کی اُس منزل پر ہیں جہاں ہمیں سرسید کی طرح ایک بار پھر فیصلہ کرنا ہے کہ ہمارا راستہ کیا ہے۔ ہماری منزل کیا ہے۔ آیا ہمیں عینی دائرہ میں رہنا ہے یا احتیاتی دائرہ میں داخل ہونا ہے اور جو بھی ہو اس فیصلے کو جس قدر جلد کر لیا جائے اچھا ہے۔ ابھی یہ بات میں آپ سے کہہ ہی رہا تھا کہ مجھے مردِ بزرگ آرنلڈ ٹوئن بی کا خیال آیا جس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "اگر ہمیں بیرونی کلچر قبول ہی کرنا ہے تو یہ بات نسبتاً کم مُضر ہے کہ اُسے ایک دم قبول کر لیا جائے بجائے اس کے اُسے قسطوں میں رفتہ رفتہ قبول کیا جائے۔"

یہ سب باتیں کہہ کر میں نے آپ کو سوچنے کی دعوت دی ہے۔ جب آپ اپنے طور پر اس مسئلے پر غور کریں تو یہ چند باتیں پیشِ نظر رکھیں :

۱۔ پاکستان کے موجودہ جغرافیائی حدود ہر اعتبار سے ایک مکمل اکائی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس میں تہذیبی، فکری و سیاسی اکائی بننے کے پورے امکانات موجود ہیں۔ مشرقی پاکستان کے الگ ہو جانے سے جو نقصان ہوا وہ یقیناً ناقابلِ تلافی اور افسوس ناک ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ اب پاکستان کا حجم پہلے سے کہیں زیادہ متناسب ہو گیا ہے۔ اب فوری ضرورت اس امر کی ہے کہ اہلِ فکر و دانش اسے ایک مکمل قومی اکائی بنانے کے لئے اس کی "فکری اساس" متعین کریں۔

۲۔ اگر ہم اپنے کلچر کی اُس بڑی سوسائٹی کو تلاش کریں جس کا ہم حصہ ہیں تو

"دانشور" صرف علمی و تحقیقی اداروں کے رُکن بننے کو معراج سمجھتے رہیں گے اور اگر ہمارے "مُفکّر" سرکاری خرچ پر سفرِ دُنیا کرنے پر اکتفا کرتے رہیں گے اور ان گنبھیر مسائل کا کوئی دانشمندانہ حل، عقل و خرد کی سطح پر، جذبات سے ہٹ کر، عہدِ حاضر کی روح کو سمجھتے ہوئے نہیں نکالیں گے اور اس فکری بحران سے پیدا ہونے والے مسائل کو خود طے نہیں کریں گے تو یاد رکھئے کہ پھر دوسرے اِن مسائل کو ہمارے لئے طے کر دیں گے اور یہ حل یقیناً ہماری پسند اور ضرورت کے مطابق نہیں ہوگا ـــــــ لیکن ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ ع

اِدھر خیال نہیں مُصلحانِ نیشن کا

(لاہور ۱۸ اگست ۱۹۷۳ء)

قومی تشخّص اور ثقافت

آج سے اٹھارہ سال پہلے ۱۹۶۴ء میں اس خاکسار نے ایک کتاب "پاکستانی کلچر" کے نام سے لکھی تھی جس کے کئی ایڈیشن اس عرصے میں شائع ہوئے اور اس کی اشاعت کے بعد "کلچر" کا موضوع ایک مستقل حیثیت اختیار کر گیا۔ اس کتاب میں، میں نے پہلی بار، پاکستان کے تعلق سے، اس کے کلچر کی تشکیلِ جدید کے مختلف پہلوؤں پر بحث کر کے قومی سطح پر پاکستانی کلچر کے خد و خال متعین کرنے کی کوشش کی تھی تاکہ ہم قومی خد و خال کو ابھار کر ایسے "ادارے" وجود میں لا سکیں جن کی مدد سے یک جہتی کا عمل تیز ہو جائے اور وقت کے ساتھ ہماری تخلیقی قوتیں اس طور پر نشو و نما پا سکیں کہ ہم آگے بڑھنے والی، جان دار قوم بن جائیں۔ ممکن ہے اس موقع پر آپ یہ کہیں کہ یہ عمل تو قدرتی عمل ہے اور وقت کے ساتھ خود اپنی صورت بنا لے گا لیکن یہ بات شاید آپ کے ذہن میں نہ ہو کہ قدرتی عمل سے جنگل تو پیدا ہو سکتے ہیں، باغ نہیں۔ خود رو جھاڑیاں اور کیکر ببول کے پیڑ تو اگ سکتے ہیں لیکن زراعت نہیں ہو سکتی۔ باغ و زراعت میں انسانی فکر و شعور کا عمل دخل ہوتا ہے اور یہ کام ہر معاشرے کا سوچنے والا طبقہ، اس کے دانشور،

ہونے کے برابر ہوا ہے اسی لیے ہم طرح طرح کے افکار و نظریات کی یلغار میں جذباتیت، تنگ نظری اور علاقائی تعصبات کا شکار ہو کر اندھے اور بہرے ہو چلے ہیں اور اب ہمیں صرف اپنے ذاتی فائدے اور علاقائی مفاد کے علاوہ کوئی عمل یا چیز قابلِ قدر نظر نہیں آتی۔

یہ بات ہم سب اچھی طرح جانتے ہیں کہ قومی تشخص کے لیے قومی یک جہتی بنیاد کا درجہ رکھتی ہے اور قومی یک جہتی معاشی عدل اور معاشرتی مساوات کی کھلی فضا میں جنم لیتی ہے جس سے مختلف لسانی علاقے ایک دوسرے سے پیوست ہو کر ایک قوم بنتے ہیں۔ ایک ملک، جغرافیائی اعتبار سے، چھوٹی بڑی لسانی و تہذیبی اکائیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جس میں سب اکائیاں معاشی سطح پر برابر کی شریک ہوتی ہیں۔ اگر کسی ملک میں ایک لسانی اکائی اپنی آبادی یا اپنے رقبے کی وجہ سے دوسری اکائیوں پر حاوی آنے لگے تو یہ اکائیاں، معاشی نامساوات اور معاشرتی ناانصافیوں کی وجہ سے، یک جہتی کے رشتے میں پیوست ہونے کے بجائے احساسِ محرومی کا شکار ہو کر نفرت کی نفسیات کو اپنے باطن میں جنم دیتی ہیں اور یہ نفسیات قومی تشخص کے فروغ کے لیے انتہائی نقصان پہنچانے والی ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں علاقے خود کو ایک الگ قوم بنانے اور اپنا الگ تشخص قائم کرنے کی نفسیاتی بیماری میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور قدم قدم پر ان کی نفسیات قوم کے اجتماعی مفادات سے ٹکرانے لگتی ہے۔ مشرقی پاکستان کا بنگلہ دیش بننا اسی نفسیات کا نتیجہ تھا جس سے ہمیں قدم قدم پر سبق سیکھنا چاہیئے۔

قومی تشخص کے مسئلے پر غور کرتے ہوئے ایک بات تو یہ یاد رکھنی چاہیئے کہ قومی تشخص قومی یک جہتی سے پیدا ہوتا ہے اور قومی یک جہتی فرد و علاقے کے باطن میں احساسِ شرکت سے پیدا ہوتی ہے اور احساسِ شرکت معاشی مساوات اور زندگی

کی ہر سطح پر عدل و انصاف کو فکر و عمل کی بنیاد بنانے سے فروغ پاتا ہے۔ یہ بات میری طرح آپ سب جانتے ہیں کہ صحت مند معاشرے میں سارے علاقے قومی کلچر کے نظام میں جزو لاینفک کا درجہ رکھتے ہیں۔ سارے علاقوں کا تہذیبی ماحول فکر و اقدار کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کرتا ہے جو بحیثیت مجموعی قومی روح کا اظہار کرتا ہے۔ ایسے میں علاقے نہ اتنے کمزور ہو جائیں کہ ان کی ذیلی شخصیت ہی باقی نہ رہے اور نہ اتنے قوی کہ ان کی شخصیتیں آپس میں برسر پیکار ہو جائیں۔ قومی یک جہتی کے فروغ کے لیے جس کی کوکھ سے قومی تشخص پیدا ہوتا ہے، ان میں ایک توازن قائم رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ قومی تشخص کے معنی یہ ہیں کہ قوم کی فکر، ثقافت، اور نظام اقدار میں سارے علاقوں کی ذات، صفات اور شخصیت کے سارے نمایاں پہلو موجود ہوں چھوٹے عناصر یکساں اہمیت اور عدل و مساوات کے ساتھ بڑے عناصر سے مربوط ہوں۔ بڑا چھوٹے کے بغیر نامکمل اور چھوٹا بڑے کے بغیر ادھورا۔ قومی تشخص ان سب کی داخلی وحدت کا نام ہے جس میں سارے دھارے آکر مل جاتے ہیں اور ایک بڑا سا پاٹ دار دریا بن جاتا ہے جو ہر موسم میں لبالب بہتا رہتا ہے اور بہتا ہے تو ریگ زاروں میں سبزا اُگنے لگتا ہے۔ بنجر زمین زرخیز ہو جاتی ہے اور زندگی کی ہر سطح پر نئی تخلیقی توانائیوں کا احساس ہونے لگتا ہے۔ دریا ان دھاروں کے بغیر وجود نہیں رکھتا اور دھارے دریا میں ملے بغیر راستے کی ریت میں جذب ہو کر خشک ہو جاتے ہیں۔ ہمارے موجودہ فکر و عمل کی خصوصیت یہ ہے کہ دھارے تو تیز بہہ رہے ہیں اور دریا کم و بیش خشک پڑا ہے۔

قومی تشخص کے فروغ کے لیے یہ ضروری ہے کہ سارے علاقوں کے سامنے ایسے مشترک مقاصد ہوں جن پر وہ نہ صرف دل سے یقین رکھتے ہوں بلکہ اس سطح پر وہ اپنی علاقائی وفاداریاں اور ذاتی مفادات کو بھی بھول جاتے ہوں۔ ہمارے معاشرے میں

قومی سطح پر ایسے مشترک مقاصد اور نصب العین نہیں ہیں جن سے زندگی میں نئے معنی پیدا ہو سکیں۔ جب یہ چیزیں ہی موجود نہ ہوں تو قومی تشخص کو کس طرح فروغ حاصل ہو سکتا ہے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ یک جہتی کے عمل کو تیز سے تیز تر کرنے کے لیئے یہ بھی ضروری ہے کہ اربابِ اختیار اور سارا تعلیم یافتہ طبقہ "خصوصی رعایت" کو بُرا سمجھتا ہو۔ کوئی شخص صرف کسی علاقے یا خاندان سے تعلق رکھنے کی وجہ سے کسی ایسی رعایت کا حق دار نہ ہو جو صلاحیت و انصاف کے اصول کے خلاف ہو۔ معاشرے کے ہر فرد کو یکساں مواقع میسر ہوں۔ ہر فرد کو یہ اطمینان ہو کہ ترقی، عزت و شہرت کا دار و مدار صرف اس کی صلاحیت کے بل بوتے پر ہے تاکہ "صلاحیت" بامعنی چیز بن جائے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ معاشرے کا معاشی و معاشرتی نظام مشترک مقاصد اور نصب العین کے ساتھ، زندگی کی ہر سطح پر مساوات و انصاف کی روح کا اظہار کرتا ہو۔

پاکستان میں وہ سب عناصر پہلے سے موجود ہیں جن سے حقیقی معنی میں کوئی قوم اور اس کا تشخص وجود میں آتا ہے مثلاً لاکھوں مربع میل پر پھیلا ہوا ہمارا اپنا ایک "جغرافیہ" ہے جس میں دریا، پہاڑ اور وادیاں بھی ہیں۔ زرخیز میدان اور لق و دق صحرا بھی ہیں جس کے سینے میں وہ معدنیات چھُپی ہوئی ہیں جن سے سونے کے پہاڑ کھڑے کیے جا سکتے ہیں۔ رقبے کو دیکھتے ہوئے فی الحال آبادی بھی نہایت مناسب ہے۔ پھر اس وسیع و عریض جغرافیے کے اندر رہنے والوں کی ایک مشترک و طویل "اجتماعی تاریخ" بھی ہے اور ساتھ ساتھ اس سے پیدا ہونے والا ایک وسیع تہذیبی سانچا بھی جس پر سارے علاقوں کے لوگ فخر کرتے ہیں۔ اس ملک کی غالب اکثریت کا ایک مشترک مذہب ہے جسے سارے علاقے اپنی جان سے زیادہ عزیز رکھتے ہیں، جو ہماری روح کی گہرائیوں میں پیوست ہے اور جو قومی تشخص کی تشکیل میں فعّال و بنیادی کردار

ادا کرسکتا ہے۔ ہمارے ملک میں مختلف علاقے مختلف زبانیں بولتے ہیں جن میں پنجابی، سندھی، پشتو، سرائیکی، بلوچی، براہوی، ہندکو، کشمیری، گجری اور مکرانی وغیرہ کے علاوہ انہیں زبانوں کی بعض مختلف صورتیں بھی بولی جاتی ہیں جیسے بلوچی زبان کی ایک شاخ مشرقی اور دوسری مغربی بلوچی کہلاتی ہے۔ زبانوں کے اس اختلاف میں خوش قسمتی سے ایک ترقی یافتہ مشترک وعام زبان پہلے سے ایسی موجود ہے جس کے ذریعے ایک علاقے کے لوگ دوسرے علاقے کے لوگوں سے مل جل سکتے ہیں اور ایک دوسرے سے ابلاغ کرکے قریب آسکتے ہیں۔ اس زبان کی جڑیں صدیوں سے اس ملک میں پھیلی ہوئی ہیں۔ اس زبان اور دوسری ساری علاقائی زبانوں کا بنیادی رسم الخط ایک ہے۔ ان سب زبانوں کی بنیادی علامات، تلمیحات، رمزیات، صوفیانہ اصطلاحات ایک ہیں۔ ان کا وہ ذخیرۂ الفاظ جو عربی و فارسی زبانوں سے مذہب کے رشتوں سے آیا ہے، مشترک ہے۔ گویا قدرت نے خوش قسمتی سے ہمیں وہ سب کچھ پہلے سے عطا کردیا ہے جن سے کسی قوم کا تشخص پیدا ہوتا ہے اور جسے ہم معاشی مساوات، معاشرتی انصاف کے ذریعے احساسِ شرکت پیدا کرکے جلد ایک صورت دے سکتے ہیں۔

اب تک چونکہ قومی تشخص کی اصل بنیادوں سے ہم غافل رہے ہیں اسی لیے ۳۰ سال کا طویل عرصہ گزر جانے کے بعد بھی ہم اس سے محروم ہیں اور اسی لیے ہمارے ہاں قومی ثقافت کا مسئلہ بھی نفسیاتی بیماریوں اور ان سے پیدا ہونے والے تنگ نظریوں کی وجہ سے گہرے بحران میں مبتلا اور نہایت اُلجھا ہوا ہے۔

اے مصحفی کیا کام تشخص سے ہے اس کو
جو رند کہ وابستہ نہیں نام و نسب کا

بہرحال تنگ نظری اور نفسیاتی بیماریوں سے بچ کر جب ہم اس مسئلے پر غور کرتے ہیں تو ہمیں

اپنی علاقائی "ثقافتوں" کی "روح" میں وہ باتیں مشترک نظر آتی ہیں جن سے ہمارا قومی تشخص متعین ہوتا ہے۔ اگر ہم اپنی علاقائی ثقافتوں کا مطالعہ کریں تو ہمیں ان کی روح سارے علاقوں میں یکساں و مشترک نظر آئے گی اور ان میں جو فرق نظر آئے گا وہ روح کا نہیں بلکہ جغرافیائی ماحول اور موسمی تقاضوں کا ہوگا جن سے زندگی بسر کرنے کے رواج اور طریقے پیدا ہوتے ہیں اور جنہیں جدید اصطلاح میں کلچر یا ثقافت نہیں، بلکہ فوک ویز (FOLKWAYS) کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ریگستان میں رہنے والوں کے فوک ویز پہاڑوں اور میدانوں میں رہنے والوں کے فوک ویز سے مختلف ہوں گے۔ لیکن ان پر بھی ہمارے مذہب کی روح اور ہمارے عقائد و ایمان کی گہری چھاپ موجود ہے مثلاً کسی بھی علاقے کی عورتوں میں ایسا لباس نہیں ملے گا جو اسلام کے تصورِ حیا کے منافی ہو۔ کوئی کھانا ایسا نہیں ملے گا جو حلال و حرام کے اسلامی تصور کے خلاف ہو۔ ہر علاقے کے مسلمانوں کی عبادت گاہوں کا رُخ کعبے کی سمت ہوگا۔ شادی بیاہ کے رسم و رواج بھی کم و بیش ایک سے ہوں گے۔ بچہ پیدا ہوگا تو کان میں اذان ضرور دی جائے گی۔ کفن دفن کا بنیادی طریقہ بھی ایک ہوگا۔ اذان کی آواز سُن کر ہر علاقے کی عورتیں اپنا سر ڈھانپ لیں گی۔ صفائی میں، خواہ جسم کی ہو، کپڑے یا کسی اور چیز کی ہو، صفائی کے ساتھ پاکی کا بھی خیال رکھا جائے گا۔ اللہ پر بھروسہ ہر علاقے کے لوگوں کے تصورِ تہذیب کا حصہ ہوگا۔ اگر ایک علاقے کا رہنے والا بڑی سی پگڑی باندھتا ہے، یا طرہ دار دستار باندھتا ہے۔ دوسرا کلاہ یا قراقلی پہنتا ہے یا تیسرا بلوچی ٹوپی سر پر رکھتا ہے تو کیا ان فوک ویز سے کلچر کی روح الگ ہو جائے گی اور ان مختلف سر پوشوں سے الگ الگ کلچر وجود میں آجائیں گے۔ فوک ویز اور کلچر کے درمیان فرق نہ کرنے کی وجہ سے ایک ایسا کنفیوژن پیدا ہوگیا ہے جس نے ہمارے ذہنوں کو گہرآلود اور ہماری جہت کو بے راہ کر دیا ہے اور جب ہم اخباروں، فلم یا ٹیلی وژن

میں مختلف قسم کے سر پوشوں کی نمائش سے علاقائی فوک ویز کو نمایاں کرنے کی کوشش
کرتے ہیں تو اس وقت ہم قومی سطح کو عام آدمی کے تصور سے خارج کرنے کا عمل کرتے
ہیں اور کلچر کی حقیقی روح کو بھلا کر "فوک ویز" کو غیر ضروری اہمیت دینے لگتے ہیں۔
فوک ویز کی جغرافیائی اور موسمی اہمیت ہے اور بڑی اہمیت ہے لیکن ان کو وجود
میں لانے اور یہ صورت عطا کرنے والی "روح" سب علاقوں میں ایک اور مشترک
ہے اور قومی تشخص اور قومی ثقافت کی تلاش میں ہمیں اسی "روح" کو اہمیت دینی
چاہیئے لیکن بدنصیبی یہ ہے کہ ہم مخالف سمت میں چل کر طرح طرح کے اکتا دینے اور
تھکا دینے والے پست تعصبات اور گنبدِ بے در تعمیر کرنے والے تنگ نظریوں میں
الجھے ہوئے ہیں اور خود کو طرح طرح کی نفسیاتی و جذباتی بیماریوں میں مبتلا کر رکھا ہے۔
ہم اپنے بہت سے مسائل خود حل کر لیں گے اگر ہم کلچر اور فوک ویز کے فرق کو ذہن نشین
کر لیں۔ فوک ویز جغرافیائی ثقافتوں سے از خود وجود میں آتے چلے جاتے ہیں۔ یہ خود رو
ہوتے ہیں لیکن ثقافت یا کلچر زراعت کی طرح ہوتا ہے جس کے لئے پہلے زمین تیار کی
جاتی ہے۔ کھاد ڈالی جاتی ہے۔ پہچان کر مطلوبہ فصل کا بیج ڈالا جاتا ہے۔ سینچا جاتا ہے۔
گوڈی کی جاتی ہے۔ گھاس پھوس کو صاف کیا جاتا ہے اور ہر وہ ممکن طریقہ اختیار کیا
جاتا ہے جس سے زیادہ سے زیادہ پیداوار حاصل کی جاسکے۔ گویا کلچر ایک شعوری
کاوش و عمل سے پیدا ہوتا ہے جس میں تراش خراش کرنا بھی شامل ہے اور اس میں
کمال حاصل کرنا بھی شامل ہے۔ فوک ویز قومی کلچر کے لئے بنیاد تو فراہم کر سکتے ہیں لیکن
خود کلچر کی جگہ نہیں لے سکتے۔ فوک ویز کو کلچر سمجھ کر ہم اپنی فکر کو انجماد کی طرف لے جاتے
ہیں اور بجائے آگے بڑھنے کے پیچھے کی طرف جاتے ہیں۔ اس دور میں جب عقلِ انسانی مختلف
سیاروں تک پہنچ رہی ہے ہمیں دیکھیے کہ ہم مٹی کے دیے کو روشن کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔
ایک طرف یہ صورت ہے اور دوسری طرف مغرب کے کلچر کی یلغار ہے جو

ہمیں اپنے شکنجے میں جکڑ رہی ہے۔ اس سیلاب میں ہماری اچھی اور بُری سب چیزیں اور سب قدریں بہی جا رہی ہیں۔ ہمارا اعلیٰ طبقہ اور ہماری بیوروکریسی، جو انگریزی کے دورِ غلامی کے وارث ہیں، ہمارے کلچر کے نمائندہ نہیں ہیں اور چونکہ اقتدار اس کے ہاتھ میں ہے اس لیئے وہ ان اقدار کو پروان چڑھنے نہیں دیتے جن سے قومی کلچر اور قومی تشخص وجود میں آسکے۔ اس صورت حال میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہماری تہذیبی روح بھی پُرانے سکّوں کی طرح عجائب خانے کی زینت بن جائے گی۔ اس موضوع پر غور کرتے ہوئے یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیئے کہ کوئی قدیم چیز یا قدر زندہ و باقی نہیں رہ سکتی اگر اس کا رُخ جدید کی طرف نہ ہو جب تک وہ روحِ عصر اور تاریخی دھاروں پر نہ بہہ رہی ہو۔ ثقافت یا کلچر حرکت کا نام ہے۔ خوب سے خوب تر کی تلاش کا عمل ہے! آگے بڑھنے اور اپنی تخلیقی قوتوں کو آزاد فضا میں بروئے کار لانے کا نام ہے۔ ایسی فضا اور ایسا سازگار ماحول پیدا کرنے کا نام ہے جس میں تخلیقی قوتیں نشو ونما پاسکیں لیکن ہم اپنے عمل سے، اپنی ثقافت کو عملِ ارتقا اور حرکت سے محروم کر رہے ہیں۔ اس حالت میں ہم۔ آپ خود ہی فیصلہ کیجئے، قومی تشخص اور قومی ثقافت کو کیسے فروغ دے سکتے ہیں۔ جب تک ہم قومی تشخص اور ثقافت کے لیئے فکری بنیادیں فراہم نہیں کریں گے، جب تک ہم اپنے مسائل کا شعور حاصل نہیں کریں گے اور توجہ، خلوص اور فراخ دلی سے آزاد فضا میں انہیں پروان نہیں چڑھائیں گے۔ زندگی کو "حرکت" سے آشنا نہیں کریں گے اور جب تک بے دلی اور منافقانہ انداز سے اُسے ٹالتے اور صرف زبانی جمع خرچ کرتے رہیں گے یہ مسئلہ ہمیں اسی طرح اُلجھاتا رہے گا اور ہم اسی طرح بے جہتی اور ذہنی و مادّی انتشار کا شکار رہیں گے۔

۱۹۸۲ء

اقبال کا تصوّرِ ثقافت

اقبال ہمارے بڑے شاعر ہیں، نہ صرف بڑے شاعر بلکہ بڑے مفکر بھی ہیں۔ شاعری ان کے لیے ایک فطری ذریعۂ اظہار تھی۔ ایک ایسا ذریعۂ اظہار جس کے وسیلے سے وہ ان خیالات و افکار کو موثر انداز میں پیش کرنا چاہتے تھے جن سے مسلم نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہو سکے۔ ایک ایسی قوم کا نشاۃ الثانیہ جو کبھی عظیم تھی اور اب برسوں سے اقوامِ مغرب کی غلامی میں ذلت و خواری، افلاس و بربادی کی زندگی بسر کر رہی تھی۔ یہی ان کی فکر اور شاعری کا مقصد و مطمح نظر تھا! اقبال اس میں اتنے کامیاب ہوئے کہ نہ صرف انہیں اپنی زندگی میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہو گئی بلکہ ان کی وفات کے بعد ان کا اثر وقت کے ساتھ ساتھ پھیلتا بڑھتا چلا گیا اور آج وہ بیسویں صدی کے عظیم شاعروں کی صفِ اوّل میں کھڑے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ مسلم ممالک میں وہ اسلامی نشاۃ الثانیہ کی علامت بن گئے ہیں! اقبال پہلے شاعر ہیں جنہوں نے سرسید و حالی کی روایت و فکر کو آگے بڑھا کر ایک ایسی واضح شکل دی اور اس میں ایسا پُرسوز آہنگ شامل کیا کہ ان سے پہلے اور نہ ان کے بعد ایسی شاعری تخلیق کی جا سکی۔ شاعری اور فکر نے مل کر اقبال کو وہ بنا دیا جو وہ آج ہیں! اقبال کی شاعری اور دوسری تحریروں کے ساتھ مسلمانوں کی فکر دورِ جدید کے مسائل اور عہدِ حاضر کے افکار کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔

پاکستان میں اقبال پر بہت کام ہوا ہے اور سینکڑوں چھوٹی بڑی کتابیں

لکھی گئی ہیں لیکن اگر ادبیاتِ اقبال کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان میں سے بیشتر کتابوں کی حیثیت دراصل توضیحی نوعیت کی ہے اور انہیں ہم زیادہ سے زیادہ تفہیمِ اقبال کے سلسلے میں "حواشی" کا نام دے سکتے ہیں۔ ان حواشی سے خیالاتِ اقبال کی تشہیر تو ہو جاتی ہے لیکن اس سے فکرِ اقبال کی روایت آگے نہیں بڑھتی۔ "فکر" تو، جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں، تنقید سے قدم قدم آگے بڑھتی ہے لیکن حیرت کی بات ہے کہ اقبال پر تنقید کا ذخیرہ بہت کم ہے۔ اقبال نے، نیک ارادوں اور خلوص دل کے ساتھ، عہدِ حاضر اور اسلام کے حوالے سے، ان بنیادی امور پر غور کیا تھا جن سے کسی قوم کی زندگی، اس کے ارتقا اور عروج و زوال کی داستان مرتب ہوتی ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہم فکرِ اقبال کا تنقیدی جائزہ لیتے، اس سے آنکھیں چار کر کے اس طور پر چھان بین کرتے کہ فکرِ اقبال کی روایت وہاں سے آگے بڑھ سکتی جہاں خود اقبال نے اسے چھوڑا تھا لیکن ہمارے مزار پرست ذہن نے جھوٹے احترام کا ایک ایسا مصنوعی ہالہ اس عظیم ہستی کے اردگرد بنا دیا کہ اب اقبال سے بات کرتے ہوئے بھی اس لیے ڈر لگتا ہے کہ کہیں مزارِ اقبال کے مجاور اسے اقبال دشمنی کا نام نہ دے دیں حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو اسی اندازِ نظر سے ہم اقبال اور فکرِ اقبال کو صحیح معنی میں آگے بڑھا سکتے تھے۔ روایتِ فکر تو کھلی، آزاد فضا میں، تنقیدی سطح پر آگے بڑھ سکتی ہے ورنہ بصورتِ دیگر تو صرف حکم دیا جا سکتا ہے جس کی تعمیل ضروری ہے۔ اقبال نے جیسا کہ میں نے عرض کیا، بڑے درد و کرب کے ساتھ ان بنیادی مسائل پر غور کیا تھا جن کا تعلق دنیائے اسلام کی زندگی و موت اور مستقبل سے تھا۔ اقبال کو ہم اسی طریقے سے حیاتِ نو دے سکتے ہیں جس طرح انہوں نے اپنے اسلاف کے افکار و خیالات کا تنقیدی محاکمہ کیا تھا۔ صرف پھولوں کی چادر چڑھانے یا مزارِ اقبال پر قوالی کرانے سے ہم اقبال کو زندہ نہیں رکھ سکتے۔ اقبال نے زندگی کے مسائل کے بطن کی گہرائیوں میں اتر کر سوچا سمجھا تھا اور کربِ تخلیق سے گزر کر نئی فکر اور نئی مسلم تہذیب کی

جہت مقرر کر کے ہمیں ایک راستہ دکھایا تھا جس پر چلنا اور اُسے صاف و کشادہ کرنا ہمارا فرض تھا لیکن حسنِ اتفاق دیکھئے کہ ان کے اسی پہلو پر بہت کم کام اور بہت کم غور و فکر ہوا ہے۔ ثقافت کا مسئلہ بھی ان میں سے ایک اور بنیادی مسئلہ ہے۔

یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ ثقافت اور کلچر کا مسئلہ فکرِ اقبال میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کی نظر میں کلچر زندگی کا وہ حقیقی و نامیاتی روپ ہے جس سے معاشرے اور فرد کا طرزِ عمل اور اندازِ فکر و نظر متعین ہوتا ہے اور جس سے زندہ معاشروں میں نئے نئے تہذیبی ادارے وجود میں آتے ہیں۔ کلچر کسی نظامِ فکر کے سایہ دار درخت کا وہ پھل پھول ہے جس سے کسی معاشرے کے احساسِ جمال، افادی و غیر افادی اندازِ نظر اس کے فکر و طرزِ عمل کی خوشبو اس کے رویوں اور ہر دم بدلتی، آگے بڑھتی زندگی کی سمت کا پتا چلتا ہے۔ ہر کلچر کی بنیاد، جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ایک مخصوص نظامِ فکر یا مابعد الطبیعات پر ہوتی ہے۔ جیسا نظامِ فکر ہوگا ویسا ہی کلچر ہوگا اور اس معاشرے کے افراد کا طرزِ فکر و عمل بھی اس سے متعین ہوگا۔ کلچر کے تعلق سے اقبال کا مسئلہ یہ تھا کہ مسلمانوں کے تصورِ حقیقت میں "دوامیت" موجود ہے۔ یہ وہ تصورِ حقیقت ہے جس نے انہیں ایک طرف فاتحِ عالم بنا دیا تھا اور دوسری طرف فکر، فلسفہ، علم و سائنس میں اتنا آگے بڑھا دیا تھا کہ جدید مغربی تہذیب نے خود اپنی بنیادیں اس تہذیب پر استوار کی تھیں۔ پھر آخر کیا وجہ ہے کہ وہی قوم، جو اس تصورِ حقیقت کی آج بھی پیرو ہے، زوال پذیر ہو کر پست اقوام کی صف میں شامل ہو گئی ہے۔ وہ اس تلاش میں مشرق و مغرب کے میخانوں کی سیر کرتے ہیں اور اسباب و علل کو تلاش کر کے ان پر غور کرتے ہیں۔ اقبال کا تصورِ ثقافت اسی عملِ فکر کا نتیجہ ہے۔

اقبال نے اپنے "خطبات" میں ایک جگہ صوفی اور نبی کے شعورِ ولایت اور شعورِ نبوت کا فرق بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ صوفی انسانی درجے سے مختلف مراحل طے کرتا ہوا خدا تک پہنچتا ہے اور وہیں رہ جاتا ہے لیکن نبی ان مراحل کو طے کر کے پھر انسان کی سطح پر واپس

آتا ہے تاکہ وہ زمانے کی رو میں داخل ہو کر ان قوتوں کے تصرف سے، جو عالم تاریخ کی صورت گر ہیں، مقاصد کی ایک نئی دنیا پیدا کرے۔ درجۂ صوفی کسب سے حاصل ہو سکتا ہے لیکن درجۂ نبوت، جیسا کہ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے، کسب سے حاصل نہیں ہوتا۔ اقبال کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ نبی کی بازآمد خود نبی کے مشاہدات و واردات کی قدر و قیمت کا ایک طرح سے، عملی امتحان ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ نبی کے زیر اثر کس قسم کے انسان پیدا ہوئے، کس قسم کی زندگی و ثقافت وجود میں آئی اور اس ثقافت (CULTURE) نے زندگی کو کیا رنگ دے کر اسے کہاں تک آگے بڑھایا۔ نبی اپنے واردات و مشاہدات سے پیدا ہونے والی فکر سے ایک نئی آگے بڑھنے والی اجتماعی زندگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس اندازِ فکر سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال کے "تصورِ ثقافت" میں "مذہب" بنیادی حیثیت رکھتا ہے جس میں ایمان و یقین بھی شامل ہے اور قرآن اور رسولؐ بھی۔ اس مذہب نے جسے واضح طور پر اب ہم "مذہبِ اسلام" کہہ سکتے ہیں، عیسائیت کی طرح، دین و دنیا کو الگ الگ تقسیم نہیں کیا بلکہ دین و دنیا کو شیر و شکر کر کے ایک ایسی "وحدت" پیدا کی جو دراصل اس تصورِ توحید کا نتیجہ تھا جسے اسلام نے پیش کر کے ایک نئی جہت دی تھی۔ یہاں روح و مادہ الگ الگ نہیں تھے، خدا، کائنات، دنیا اور انسان سب وحدت کے ایک نئے رشتے میں پیوست تھے جس میں معاشرت، معیشت، سیاست، خاندان اور سارے دینی و دنیوی رشتے شامل تھے۔ یہ وہ بنیادی جہت تھی جس نے دنیا کے سامنے اخوت و مساوات اور انسانی رشتوں کو ایک ثقافتی رنگ دیا تھا۔

اقبال کے تصورِ ثقافت میں یہ خیال بھی شامل ہے کہ مذہب اسلام دینِ کامل ہے اور نبی کریمؐ کے بعد اب کوئی نبی، خواہ وہ تشریعی ہو، غیر تشریعی یا ظلی ہو نہیں آئے گا۔ ایسا مذہب جو دینِ کامل ہو صرف کسی ایک زمانے، ایک قوم ایک ملک کے لیے نہیں ہے۔ کے لیے اور قیامت تک کے لیے آتا ہے اس لیے ایسے دین کے بنیادی اصول

عالمگیر اور ابدی ہوں گے۔ ان میں کسی قسم کی تبدیلی کسی دور میں ممکن نہیں ہوگی۔ ایسے اصول جن کی خصوصیت یہ ہو ان میں ایک خصوصیت کا پایا جانا ضروری ہے۔ ان اصولوں اور قدروں میں ماضی، حال اور مستقبل کے سارے تجربات اور تجربات کی اتنی تہیں اور ہر قسم کی صداقتوں کے سارے رُخوں کا ایسا ارتکاز، ایسی اکائیت موجود ہوگی کہ زمانہ کسی طرف بھی چلا جائے ان ابدی اصولوں میں نئے معنی اسی طرح نظر آئیں گے کہ ہر دور کا انسان ان میں صداقت کی نئی نئی شبیہ محسوس کر سکے گا۔ یہ اصول ایسے ہوں گے جو ہر دور میں اور ہر منزل پر تغیر پذیر انسانیت کا ساتھ دے سکیں گے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر آنے والے دور کے صاحبانِ بصیرت ان اصولوں کو اپنے زمانے کے ماحول اور گردوپیش کے حوالے سے دیکھیں گے، نہ صرف دیکھیں گے بلکہ صداقت کے نئے رُخوں کو ضرورتِ زمانہ کے مطابق سامنے بھی لائیں گے۔ جب زمانہ کسی اور طرف پھرے گا تو ابدی اصولوں میں اور نئے معنی نظر آنے لگیں گے اور اس طرح زمانے کے ساتھ ساتھ ان میں صداقت کے ایک یا ایک سے زیادہ رُخوں کا اضافہ ہوتا رہے گا۔ اسی کا نام اجتہاد ہے۔ جب اجتہاد کا دروازہ بند کر دیا جاتا ہے تو معاشرے کی تہذیبی اکائی ثنویت و تضاد کا شکار ہو کر بکھرنے لگتی ہے اور معاشرہ میں بند پانی کی طرح فساد کی بو آنے لگتی ہے۔ دنیائے اسلام میں، جس میں یقیناً پاکستان بھی شامل ہے، مذہب کی ہر سطح پر یہ کام بند ہو جانے کی وجہ سے اس لیے جمود و تعطّل پیدا ہو گیا ہے جس کا خمیازہ ہم سب اپنی اپنی جگہ بھگت رہے ہیں۔ صرف اپنے اسلاف کے عظیم الشان کارناموں پر فخر کرنے سے زندگی کی رفتارِ ترقی کو تسلسل نہیں بخشا جا سکتا۔ اسی لیے اقبال کے الفاظ میں "قرآن پاک کا یہ ارشاد کہ زندگی ایک مسلسل تخلیقی عمل ہے بجائے خود اس امر کا متقتضی ہے کہ مسلمانوں کی ہر نسل، اسلاف کی راہنمائی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے مسائل آپ حل کرے، یہ نہیں کہ اسے اپنے لیے ایک روک تصور کرے۔" (ص ۲۶۰)

اقبال کے تصورِ ثقافت میں زندگی کے تخلیقی عمل کا یہ عنصر بھی شامل ہے۔

اقبال کے تصورِ ثقافت میں ایک عنصر اور بھی شامل ہے جس سے نئے نئے راستے کھلتے ہیں اور معاشرتی تعطّل، ذہنی اور فکری جمود پیدا نہیں ہوتا، اور وہ ہے "عقل استقرائی" عقلِ استقرائی (INDUCTIVE REASON) اجتہاد کا راستہ صاف کرتی ہے! اقبال کا اندازِ فکر یہ تھا کہ بنی نوع انسان کے عالمِ صغرسنی میں ایسا بھی ہوا کہ اس کی نفسی توانائی کا نشو و نما شعور کی وہ صورت اختیار کرے جسے شعورِ نبوت کہا جاتا ہے۔ شعورِ نبوت کی موجودگی میں نہ تو فرد کو خود کسی چیز پر حکم لگانا پڑتا ہے اور نہ اسے یہ سوچنے کی ضرورت پڑتی ہے کہ وہ کیا راہِ عمل اختیار کرے۔ یہ باتیں تو گویا پہلے سے طے شدہ ہوں گی لیکن جہاں عقل نے آنکھ کھولی اور قوتِ تنقید بیدار ہوئی تو پھر زندگی کا مفاد اس میں ہے کہ ارتقائے انسانی کے اولین مراحل میں ہماری نفسی توانائی کا اظہار جن ماورائے عقل طریقوں سے ہوا تھا، ان کا ظہور اور نشو و نما رک جائے! انسان اپنے ماحول کی تسخیر صرف عقلِ استقرائی کی بدولت ہی کر سکتا ہے۔ ماضی کے عظیم نظاماتِ فلسفہ مجرّد فکر کی بنا پر مرتب ہوئے جن سے مذہبی عقائد اور مذہبی روایات کا ربط تو پیدا ہوا لیکن عملی زندگی میں اپنے احوال کا فیصلہ فکرِ مجرّد کی بنا پر نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال اس نتیجے پر پہنچے کہ نبی کریمؐ کی ذاتِ گرامی کی حیثیت دنیائے قدیم اور دنیائے جدید کے درمیان ایک واسطے کی ہے۔ وحی کے حوالے سے آپ کا تعلق دنیائے قدیم سے ہے لیکن اپنی رُوح کے اعتبار سے دنیائے جدید سے۔ آپؐ ہی کے وجود میں زندگی پر علم و حکمت کے وہ تازہ سرچشمے منکشف ہوئے جو اس کے آئندہ رُخ کے عین مطابق تھے لہٰذا اسلام کا ظہور استقرائی عقل کا ظہور ہے۔ اسلام میں نبوت چونکہ اپنے کمال کو پہنچ گئی اس لیے اس کے ساتھ نبوت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ اسلام نے بقولِ علامہ اقبال خوب سمجھ لیا تھا کہ انسان ہمیشہ سہاروں پر زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ اس کے شعورِ ذات کی تکمیل اسی طرح ہو سکتی ہے کہ وہ خود اپنے وسائل سے کام لینا سیکھے اسی لیے اسلام نے عیسائیت کی طرح دینی

پیشوائی کو تسلیم نہیں کیا، موروثی بادشاہت کو جائز نہیں رکھا اور بار بار عقل پر زور دیا یا عالم فطرت اور عالم تاریخ کو علم انسانی کا سرچشمہ ٹھہرایا تو اس میں یہی نکتہ پوشیدہ ہے کہ یہ سب تصورِ خاتمیت کے مختلف پہلو ہیں۔ اس انداز نظر سے حیاتِ انسانی وارداتِ باطن سے محروم نہیں ہو جاتی۔ آفاق و انفس دونوں ہی قرآن کی رو سے علم کا ذریعہ ہیں لیکن وارداتِ باطن کی کوئی بھی شکل ہو انسان کو عقل و فکر سے کام لیتے ہوئے آزادی سے تنقید کرنی چاہیے۔ خاتمیت کا تصور، جیسا کہ اقبال نے کہا ہے دراصل ایک طرح کی نفسیاتی قوت ہے جس سے انسان کی باطنی واردات و احوال کی دنیا میں بھی علم کے نئے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ کلمۂ طیبہ ہی کو لیجئے! اس کے جزو اول نے انسان میں یہ نظر پیدا کی کہ عالم خارج کے متعلق اپنے محسوسات و مدرکات کا مطالعہ نگاہ تنقید سے کرے اور قوائے فطرت کو الوہیت کا رنگ دینے سے باز رہے جیسا کہ قدیم تہذیبوں کا دستور تھا۔ قرآن پاک کے نزدیک یہ شمس و قمر، یہ سایوں کا امتداد، یہ اختلافِ لیل و نہار، یہ رنگ و زبان کا فرق، قوموں کی زندگی میں کامیابی و ناکامی کی آمد و شد وغیرہ دراصل حقیقت مطلقہ کی آیات ہیں اور اس لیے ہر مسلمان کا فرض ہے کہ ان پر غور و فکر سے کام لے اور جناب اقبال کے الفاظ میں " یہ نہیں کہ بہروں اور اندھوں کی طرح ان سے اعراض کرے کیونکہ جو کوئی اس زندگی میں اندھوں کی طرح ان آیات سے اپنی آنکھیں بند رکھتا ہے وہ آگے چل کر بھی اندھا ہی رہے گا۔ یہی وجہ ہے کہ محسوس اور ٹھوس حقائق پر بار بار توجہ کی اس قرآنی دعوت کے ساتھ جب مسلمان رفتہ رفتہ اس حقیقت کو پا گئے کہ کائنات میں روانی و حرکت ہے، وہ متناہی ہے اور اضافہ پذیر ہے تو انجام کار یونانی فلسفے کو رد کر دیا اور اس کے ساتھ اسلامی تہذیب و ثقافت کی حقیقی روح برسرکار آئی جو محسوس متناہی پر اس کی وہ توجہ تھی جو اس نے علم و حکمت کی جستجو میں کی۔"

تنہا اب آگے چلیں قرآن پاک نے تاریخ امم کے حوالے سے زندگی اور زمانے کی ماہیت کے بارے بعض اساسی تصورات کا صحیح ادراک پیش کیا ہے اس سے دو بڑے

تصورات سامنے آتے ہیں ایک یہ کہ وحدت مبدا ءِ حیات ہے۔ اور ہم نے تمہیں نفسِ واحد سے پیدا کیا ہے جس سے مراد یہ ہے کہ بنی نوع انسان ایک جسم نامی ہے۔ بنی آدم اعضائے یک دیگرند۔ یہ تصور وطنی قومیت کے خلاف ہے جب کہ مسیحی یورپ نے سارا زور قومی خصائص اور وطنیت پر دیا۔ اسلام میں وحدت انسانی کا خیال محض فلسفیانہ تصور نہیں تھا۔ نہ یہ شاعرانہ خواب تھا بلکہ روزمرہ کی زندگی کا ایک زندہ عنصر تھا۔ اس نے رنگ و خون کو رد کر دیا اور اپنی توجہ شرفِ ذات پر رکھی۔ رنگ و خون کا رشتہ زمین پیوستگی کا رشتہ ہے جو اسلامی تصور کے منافی ہے۔ اسلام عالمگیر مذہب کے طور پر ظاہر ہوا اس لیے ضروری تھا کہ انسان کی نفسیاتی اساس کو اس ادراک پر قائم کرے کہ نوعِ انسانی ایک ہے اور اس کی زندگی کا مبدا اسلًا روحانی ہے۔ یہی وہ ادراک ہے جس سے وسیع یک جہتی اور نئی وفاداریوں کی تخلیق ہوتی ہے اور جسے رسوم و رواج اور لوک ورثے (FOLK LORE) کا سہارا لیے بغیر بھی قائم و برقرار رکھ سکتے ہیں۔ جذبۂ وطنیت و جذبۂ نسل سے چھٹکارا بھی اس ادراک کے ذریعے ممکن ہے۔ وطنی انانیت بقول اقبال در اصل دورِ وحشت و بربریت ہی کی ایک شکل ہے۔ اسلام نے نئی تہذیب اور اتحادِ عالم کی بنیاد اصولِ توحید پر قائم کی کہ یہی مبدا ءِ حیات ہے۔ اس اصول کا تقاضا ہے کہ ہم صرف اللہ کی اطاعت کریں نا کہ ملوک و سلاطین کی۔ اسلام کے نزدیک حیات کی یہ روحانی اساس ایک قائم و دائم وجود ہے جسے ہم اختلاف و تغیر میں جلوہ گر دیکھتے ہیں۔ اب اگر کوئی معاشرہ اس تصور پر قائم ہے تو وہ اپنی زندگی میں ثبات و تغیر دونوں خصوصیات کا لحاظ رکھے گا۔ اس کے پاس کچھ دوامی اصول و اقدار ہوں گے جن سے اجتماعی زندگی میں نظم و ضبط قائم رہے گا تاکہ مسلسل تغیر میں اپنے قدم مضبوطی سے جمائے جا سکیں۔ دوامی اصولوں کا مطلب، اقبال کے نقطۂ نظر سے، یہ نہیں۔ ہے کہ اس سے تغیر و تبدیلی کے سارے امکانات کی نفی ہو جائے۔ اس طرح تو ہم اس شے کو، جس کی فطرت حرکت ہے، حرکت سے ہی عاری کر دیں گے۔ دوامی اصولوں سے گریز کا جو نتیجہ نکلا یورپ کی تاریخ ہمارے سامنے ہے اور تغیر و تبدیلی کے امکانات کی نفی کرنے کا نتیجہ مسلمانوں

کی تاریخ میں ہمارے سامنے ہے۔ تغیر و تبدیلی کا یہ پہلو بھی اقبال کے تصورِ ثقافت میں شامل ہے۔

اقبال کے نزدیک دوسرا تصور یہ ہے کہ زندگی مسلسل اور مستقل حرکت سے عبارت ہے۔ زمانے کا یہی تصور ابن خلدون کے نظریۂ تاریخ میں موجود ہے جس کی رو سے تاریخ زمانے کے اندر ایک مسلسل حرکت ہے اور اسی لیے اس کی نوعیت تخلیقی ہے۔ یہ وہ حرکت نہیں ہے جس کا راستہ پہلے سے متعین ہے۔ قرآن مجید کا یہ ارشاد ہے کہ اختلافِ لیل و نہار کو حقیقتِ مطلقہ کی ایک آیت تصور کرنا چاہیئے جس کی ہر لحظہ ایک نئی شان ہے بقول اقبال ابن خلدون کو اسلامی مابعد الطبیعات کا یہ رجحان کہ زمانہ ایک خارجی حقیقت ہے، ابن مسکویہ کا یہ نظریہ کہ زندگی ایک ارتقائی حرکت سے عبارت ہے، اور بیرونی کا یہ نکتہ کہ کائنات کا تصور عملِ تکوین کے طور پر کرنا چاہیئے، چونکہ ورثے میں ملے تھے اس لیے اس کا تصورِ تاریخ حکمتِ یونان پر غالب آگیا۔ یونانیوں کے نزدیک زمانہ کی یا تو کوئی حقیقت ہی نہیں تھی یا یہ کہ وہ ایک دائرے میں گردش کرتا رہتا ہے اس لیے ناقابلِ قبول ہے کہ اگر کسی تخلیقی حرکت کا تصور ایک دائرے کے طور پر کیا جائے تو اس کی خلاقی کالعدم ہو جائے گی۔ دوامی رجعت دوامی تخلیق نہیں ہے۔ اسے دوامی تکرار ہی کہا جائے گا۔ اسی لیے اقبال زندگی کو مسلسل تخلیقی عمل سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ عالمِ انسانی کو آج تین چیزوں کی ضرورت ہے۔ ایک کائنات کی روحانی تعبیر دوسرے فرد کا روحانی استخلاص اور آزادی اور تیسرے وہ بنیادی اصول جن کی نوعیت عالمگیر ہو اور جن کی مدد سے انسانی معاشرے کا ارتقا روحانی اساس پر ہوتا ہے۔ یہ سب عناصر بھی اقبال کے تصورِ ثقافت میں شامل ہیں۔

یہ سب پہلو وضاحت طلب ہیں، میں نے صرف ان سب عوامل کا خلاصہ پیش کر دیا ہے، جن پر اقبال نے اپنے تصورِ ثقافت و تہذیب کی بنا رکھی تھی۔ اقبال کے ان تصورات کو سامنے رکھ کر اگر مسلم معاشروں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ سارے مسلم

معاشرے غیر اسلامی معاشرے ہیں جو وطن پرستی، رنگ و نسل، قوم پرستی اور زمین پیوستگی کے بتوں کی علی الاعلان پوجا کر رہے ہیں جن میں وحشت و بربریت کے دور کی وطنی انانیت موجود ہے! ان معاشروں کے خلیفۃ الارض اپنے اقتدار کو دوامیت دینے کے لیے اسلام کو جمود و تعطّل کا شکار بنائے ہوئے ہیں ملوکیت، خواہ کسی شکل میں ہو، اسلام کی نفی کرتی ہے، اسی لیے اقبال کے تصورِ ثقافت میں ان سب سے بیزاری ملتی ہے! اقبال کا تصورِ ثقافت "لاجغرافیائی" ہے۔ وہ عقل، حرکت و روانی، ارتقاءِ فکر و نظر اور اجتہاد پر زور دیتے ہیں تاکہ زندگی کے تخلیقی عمل کو جاری رکھا جا سکے۔ وہ ایسے نظامِ خیال کو بروئے کار لانا چاہتے ہیں جس کی اساس روحانی ہو، جو تصورِ توحید پر قائم ہو، جس میں محدود وطنیت اور زمین پیوستگی سے نفرت ہو اور جس پر عالمگیر انسانیت کا تصور غالب ہو۔ وحی و تنزیل، عالمِ تاریخ اور عالمِ فطرت کا مطالعہ اقبال کے اس تصورِ ثقافت میں شامل ہے! اسی لیے اقبال کے ہاں انتہا پسندی کے بجائے اعتدال و توازن ہے۔ وہ قدروں کو یکسر رد نہیں کرتے بلکہ مغربی اقدار و اسلامی تصورات کے امتزاج کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ سرمایہ داری کے اس لیے خلاف ہیں کہ سرمایہ داری اپنی موجودہ شکل میں غیر اسلامی ہے۔ ؏ آدم از سرمایہ داری قاتلِ آدم شد است۔ اقبال کے تصورِ ثقافت کی روح ان تمام عناصر سے مل کر جنم لیتی ہے۔

اقبال کے تصورِ ثقافت میں فلسفی، شاعر اور مذہبی انسان ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ ان کے تصورات پر انیسویں صدی کے تصوراتِ فلسفہ و تہذیب کا واضح اثر موجود ہے جس میں کومٹے نطشے، برگساں کا اثر بھی ہے اور ارتقاء، تغیر و حرکت کے مغربی تصورات کا بھی! اقبال نے اسلامی تصورات کو مغربی فکر سے ملانے کی جس کوشش کا آغاز کیا تھا ان کے بعد اس موضوع پر بہت کم غور کیا گیا ہے۔ کیا یہ امتزاج ممکن ہے؟ کیا ہم اسلامی تصورات کی تعبیرِ نو کے بغیر اسلامی تصورات کو دوبارہ عالمگیریت عطا کر سکتے ہیں؟ کیا اقبال اگر زندہ ہوتے تو تہذیب مغرب کے بدلے ہوئے منظر میں خود بھی اپنے بہت سے خیالات اور کلیوں سے اتفاق کرتے؟ یہ وہ سوال ہیں جو تصوراتِ اقبال کے سلسلے میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ جن کی طرف میں نے یہاں صرف اشارے کر دیے ہیں۔

۱۹۸۲ء

پچیس سال کی ذہنی اور ثقافتی تحریکیں

پچھلے پچیس سال پر نظر ڈالتا ہوں تو یادوں کے سینکڑوں جگنو جگمگانے لگتے ہیں۔ بہت سی یادیں دھندلا کر ماضی کے اندھے کنوئیں میں گم ہو گئی ہیں لیکن بہت سی آج بھی آئینہ کی طرح صاف ہیں۔ زندگی کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے اور کتنی بدل گئی ہے۔ کھوئے کھوئے سے "خاکسار" پروفیسر کرار حسین واسکٹ پہنے۔ دیوار کو انگلی سے چھوتے چلے جا رہے ہیں۔ "حرامجادی" والے حسن عسکری رمضان میں پان کھاتے چلے آ رہے ہیں۔ فراق گورکھپوری اردو ادب پر تقریر کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری اقبال پڑھا رہے ہیں۔ لڑکھڑاتے ہوئے مجاز اپنی نظم اے وحشتِ دل کیا کروں، سُنا رہے ہیں۔ جوش ملیح آبادی گاؤ تکیے سے لگے پان پر پان کھا رہے ہیں اور رباعیوں پر رباعیاں سُنا رہے ہیں۔ ادب مجھ جیسے سینکڑوں طالب علموں کی زندگی میں نیا ولولہ نئے معنی پیدا کر رہا ہے۔ کرشن چندر، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، دیویندر ستیارتھی۔ احمد علی، غلام عباس، تسنیم سلیم چھتاری اور ایسے ہی بہت سے دوسرے ادیبوں کی تحریریں ذوق و شوق سے پڑھی جا رہی ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کا مجموعۂ کلام 'ماورا'، میراجی کی نظمیں اور گیت، فیض کی "نقشِ فریادی" ہر وقت سینے سے لگائے پھر رہے ہیں۔ آزاد شاعری کی حمایت میں گرما گرم بحثیں ہو رہی ہیں۔ آل احمد سرور، احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور اختر حسین

رائے پوری کی تنقیدی کتابوں سے بار بار حوالے دیئے جاتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کے مضامین سے، توجہ کے ساتھ، لطف اندوز ہوا جا رہا ہے۔ نیاز فتح پوری کا گیتانجلی کا ترجمہ، نوجوانی کے رومانوی مزاج میں تھپکنے کی سی کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ کوئی 'ساقی' کا خریدار ہے، کوئی ادبی دنیا، ہمایوں، ادب لطیف کا۔ ہر شخص اس کوشش میں ہے کہ جلدی سے سب کچھ پڑھ لیا جائے۔ کالج لائبریری کے بار بار چکر لگائے جاتے ہیں اور وہاں سے آڈن۔ اسپینڈر۔ سی۔ ڈے۔ لیوس، ہربرٹ ریڈ۔ کرسٹوفر کاڈویل، اشرؤڈ، ڈی ایچ لارنس، ورجینا وُولف، کیتھرین مینسفیلڈ، ایچ۔ جی۔ ویلز، برنارڈ شا، میکسم گورکی، دستوفسکی کی کتابیں لائی جا رہی ہیں اور ان کو نصاب کی کتابوں کی طرح پڑھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ادب زندگی کی سب سے بامعنی سرگرمی معلوم ہو رہی ہے۔

جنگ ختم ہو چکی ہے اور سیاسی تحریکیں آزادی کے لئے آخری جنگ لڑ رہی ہیں مسلم لیگ اور کانگریس ۱۹۴۶ء کے الیکشن کی تیاری کر رہی ہیں۔ طلبہ کے گروہ کے گروہ گاؤں گاؤں پھر کر اپنی اپنی جماعتوں کا نقطۂ نظر واضح کر رہے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری زندگی ایک نئے سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ آج پچیس سال بعد جب اس "نئے سانچے" پر غور کرتا ہوں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہم اس وقت بھی یورپ کے خیالات کے زیر اثر تیزی سے بدل رہے تھے۔ اکبر الہ آبادی کی شاعری اسی لئے ہمارے دل سے قریب تھی کہ وہ اُس تضاد کو شدت سے نمایاں کر رہی تھی جو ہماری "روایتی" اور "حقیقی" زندگی میں تیزی سے سامنے آ رہا تھا۔ گزشتہ پچیس سال میں اردو ادب میں مقبول ہونے والی ساری تحریکیں اور سارے رجحانات یورپ ہی سے آئے تھے۔ ہیئت و اصناف سے لے کر خیالات و موضوعات تک سب کا سرچشمہ یورپ تھا اور اردو ادیب، یوروپی ادب کے حوالہ ہی سے،

اردو ادب کو دریافت کر رہے تھے ـــــــ لیکن ٹھیریے۔ ذرا اور آگے چلتے ہیں یہی نہیں بلکہ گذشتہ سو سال کے کم و بیش سارے ذہنی، ادبی، سیاسی، تہذیبی، تعلیمی، قانونی، انتظامی رجحانات، صنعت و تجارت، جمہوریت، قومیت، اسمبلی، الیکشن کے تصورات بھی مغرب ہی سے آئے تھے۔ وہ سرسید کی تعلیمی تحریک ہو یا یہ نتیجہ کہ اب مسلمانوں کی ترقی کی صرف ایک ہی صورت ہے کہ وہ انگریزوں سے دوبارہ علم و حکمت حاصل کریں اور بقول مولانا حالی اسے اپنا کھویا ہوا مال سمجھیں یا کرنل ہالرائڈ کے زیر اثر "انجمنِ پنجاب" کے "بانی" محمد حسین آزاد کی "جدید نظم" کی تحریک، سب کی سب مغرب کے اثرات کا نتیجہ تھیں جنہیں ہم نے دل سے قبول کیا تھا اور تیزی سے اپنی معاشرت، طرزِ فکر، طرزِ احساس کو ان کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی تھی۔

خود مغرب نے بیسویں صدی میں اُن فصلوں کو کاٹا تھا جو انیسویں صدی میں بوئی گئی تھیں۔ بیسویں صدی میں وہی تحریکیں نئی نئی شکلیں اختیار کرتی اور مختلف انداز سے وہاں کی سیاسی، سماجی، معاشی اور ادبی زندگی پر اثر ڈالتی ہیں جو انیسویں صدی کے آخر میں وجود میں آئی تھیں۔ دو عظیم جنگوں کا درمیانی زمانہ ان تحریکوں کی مقبولیت کا خاص زمانہ تھا۔ دوسری جنگ نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ معاشرہ لادینی رجحانات سے الگ ہٹ کر پھر مذہب اور اُس کے "توہمات" کی طرف بڑھنے لگا تھا۔ مذہب کے ماننے والوں کا گروہ، جو تمام لادینی تحریکوں کے باوجود اپنے راستے پر استقلال سے چل رہا تھا، اب زیادہ بڑا ہو گیا تھا۔ ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ ہم دیکھتے ہیں کہ یونانی اور عبرانی طرزِ فکر کی وہ کشمکش جو نشاۃ الثانیہ سے چلی آ رہی تھی اپنے مرکز پر پہنچ جاتی ہے اور مذہب و سائنس کی جنگ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس جنگ میں مذہب ہار جاتا ہے اور سائنس کی فتح ہوتی ہے۔ اس ہار جیت کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مادی نظریات اور اُن سے نکلنے والی تحریکات عام ہونے لگتی ہیں۔ اس سلسلے

میں اہم ترین نام کارل مارکس کا آتا ہے اور اسی کے زیر اثر اشتراکی تحریک وجود میں آتی ہے، جو آج بھی انسان کے ہر شعبۂ زندگی پر اثر ڈال رہی ہے۔ مارکس نے ہیگل کے مینی فیسٹو اور مذہب سے متاثر فلسفہ کو جو، بقول مارکس، سر کے بل کھڑا تھا پیروں پر کھڑا کر دیا۔ انسان کے مادی ماحول اور ذرائع پیداوار کو زندگی کی اہم ترین بنیادیں قرار دے کر طبقاتی کشمکش کا تصور دیا اور مزدوروں، کسانوں کو ابھار کر سرمایہ داروں سے لڑنے اور انہیں ختم کردینے کے لئے تیار کیا۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو کا سب سے اہم جملہ یہ تھا کہ " دنیا کے مزدورو ایک ہو جاؤ۔ تم کو سوائے اپنی بیڑیوں کے اور کچھ نہیں کھونا ہے۔" یورپ میں یہ تحریک زور پکڑ جاتی ہے اور دانشور طبقہ ان خیالات کو اپنی تحریروں کے ذریعے آگے بڑھانے لگتا ہے۔ انگلستان کی فیبین (FABIAN SOCIETY) سوسائٹی اشتراکیت کو پھیلانے کی کوشش کرتی ہے . . . .

برنارڈ شا اپنے ڈراموں اور ایچ۔ جی۔ ویلز اپنے ناولوں کے ذریعے اشتراکی تصورات کو پھیلاتے ہیں۔ اشتراکیت کا زور پہلی جنگ عظیم کے بعد اُس وقت بندھتا ہے جب لینن روس میں اشتراکی حکومت قائم کرتا ہے اور مذہب کو ختم کر کے انسان کی ہر ذہنی و تہذیبی قدر کو اشتراکیت کے تحت لے آتا ہے۔ ادب میں گورکی ان اثرات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اشتراکیت کے زیر اثر سوچنے کا طریقہ، آدابِ معاشرت اور فنونِ لطیفہ کے بارے میں نظریات بھی بدل جاتے ہیں۔ ادب میں اشتراکی تحریک کا اثر ۱۹۳۶ء سے اس وقت ساری دنیا میں پھیلنے لگتا ہے جب پیرس میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوتی ہے اور اس کی شاخیں ساری دنیا میں نئی قدروں کو ادب کے ذریعہ بڑھانے اور پھیلانے کا اعلان کرتی ہیں۔ اردو میں بھی ترقی پسند تحریک تقریباً دس سال تک سارے ادب پر چھائی رہی اور آج بھی برصغیر پاک و ہند میں بہت سے اچھے لکھنے والے براہِ راست یا بالواسطہ انہی خیالات

کے حامی ہیں۔ اب مسئلہ اشتراکی نظریات کا نہیں رہا بلکہ دولت کی مساوی تقسیم، سرمایہ دارانہ استحصال کا تدارک، مزدور کسان کی اہمیت، عالمگیر انسانی قدریں بن گئی ہیں۔ ہر انسان خواہ وہ اشتراکیت سے تعلق رکھتا ہو یا نہ رکھتا ہو، ان قدروں کو اپنی فکر میں سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ انسانی معاشرہ کا صحت مند مستقبل انہی سے وابستہ ہے۔ اشتراکیت میں عالمگیر تحریک بننے کی پوری صلاحیت تھی، لیکن اسٹالن نے جب اسے قومی تحریک میں تبدیل کیا تو دنیا کے بیشتر مفکرین اشتراکیت سے منحرف ہو گئے۔ چین نے اشتراکیت کو اپنا کر جہاں ایک طرف چین کو دنیا کی ایک طاقتور قوم بنا لیا ہے وہاں اشتراکی تحریک کو نئی قوت بھی بخشی ہے۔ اب ایشیا میں چین کے زیر اثر اشتراکی تصورات تیزی سے پھیل رہے ہیں۔

اس کے مقابلے میں سرمایہ دارانہ تحریک ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں اپنے عروج پر پہنچی۔ اٹھارہویں صدی میں والٹیر نے زمیندارانہ نظام کے خلاف آواز اٹھائی تھی اور روسو نے اس تحریک کو انقلابی بنا کر فرانس سے زمیندارانہ نظام کا خاتمہ کرا دیا تھا۔ آدم اسمتھ اور مِل اسی تحریک کے علم بردار ہیں۔ سرمایہ داری نے جو تہذیبی قدریں پیدا کیں انھوں نے نہ صرف ذہنِ انسانی کو متاثر کیا بلکہ ایک جان دار تہذیب کی بنیاد بھی ڈالی۔ اشتراکیت ردِعمل کے طور پر اسی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ قدیم مذہب، تہذیب، فلسفہ اور سماجی، اخلاقی قدریں، سرمایہ داروں سے وابستہ ہو گئی ہیں اور اسے قدیم اخلاق سے ہم آہنگ کر کے برسرِ اقتدار رکھنا چاہتی ہیں۔ سرمایہ دارانہ تہذیب ان دائمی اقدار کا ذکر کرتی ہے جو سقراط کے وقت سے اب تک ایک ہیں اور اس بات پر زور دیتی ہے کہ انسان کی تہذیب اور فکر کو اس راہ سے نہیں ہٹنا چاہئے۔ اس وقت دنیا میں دو قوتوں کی کشمکش جاری ہے۔ ایک کا نمائندہ امریکہ ہے اور

دوسرے کی نمائندگی اپنے اپنے طور پر روس اور چین کر رہے ہیں۔ اس برصغیر میں بھی سرمایہ دارانہ تحریک روز بروز کمزور پڑ رہی ہے اور کم و بیش سب ادیب، خواہ وہ کسی گروہ سے تعلق رکھتے ہوں، اس کے خلاف ہیں۔

انیسویں صدی کے آخر میں نطشے نے بھی ایک نیا فلسفہ پیش کیا تھا جو ایک تحریک بن کر پھیلا۔ نطشے کی تصانیف نے پہلے پہل تو جرمن قوم کو متاثر کیا، پھر یورپ کے دانشور طبقہ میں علوی انسان (SUPERMAN) کا تصور خاص اہمیت اختیار کر گیا۔ برنارڈ شا کے ڈراموں میں اشتراکیت کے ساتھ فسطائیت کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ ہمارے یہاں اقبال کے مرد مومن میں بھی نطشے صاف طور پر نظر آتا ہے۔ نطشے خدا سے انکار کرتا ہے۔ اقبال نطشے کے تصور میں مذہبیت شامل کر دیتے ہیں ؎

اگر ہوتا وہ مجذوب فرنگی اس زمانے میں
تو اقبال اس کو بتلاتا مقام کبریا کیا ہے

مگر جب نطشے کے فلسفے کو ہٹلر نے اپنا لیا تو وہ فسطائیت کی بنیاد بن گیا۔ یہ اس فلسفہ کی بدقسمتی تھی۔ اسی وجہ سے برٹرینڈ رسل اس نتیجہ پر پہنچا کہ نطشے شدت، تحکم اور طاقت کا قائل تھا اور یہ فلسفہ ہٹلر پیدا کر کے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہو گیا۔ رسل ایسا جمہوریت پسند تو ظاہر ہے کہ نطشے کو نہیں مان سکتا تھا مگر نطشے اس وقت بھی وجودیت پسندوں کے لئے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ کامیو کے ناول، سارتر کے ڈرامے اور مضامین نطشے سے متاثر ہیں۔ اس وقت ذہنی سطح پر مارکسیت اور نطشائیت ویسے وہی ایک دوسرے کے مقابل ہیں جس طرح سیاسی سطح پر سرمایہ داری اور اشتراکیت ایک دوسرے سے برسر پیکار ہیں۔ نطشے کے بارے میں اب یہ بات سامنے آ چکی ہے کہ وہ سیاسی قوت کا حامی نہیں تھا بلکہ فرد کی جسمانی ذہنی اور روحانی

تربیت پر زور دیتا تھا۔ اقبال کی طرح اس کے لئے بھی "یقین" افراد کا سرمایہ تعمیرِ ملت تھا۔ اس وقت جرمنی اور فرانس کے ادب میں فرد پر زور دینے والے اسی کے پیرو کہلائے جا سکتے ہیں۔

جس تحریک اور جس نظریہ کو خاص طور پر دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے دور کا رجحان کہا جا سکتا ہے وہ "وجودیت" ہے۔ اس کی ابتدا بھی انیسویں صدی کے آخر میں اس شخص نے کی تھی جس کا نام کیرک گارڈ ہے۔ اس نے فرد کے ذاتی اور داخلی تجربہ پر زور دیا تھا۔ وہ مذہبی آدمی تھا۔ اس نے، صوفیا کی طرح، مذہب میں وحدانیت کو بنیاد بنایا اور "خوابِ خود" میں گم ہو کر سراغِ زندگی پا لینے کی کوشش کی۔ وجودیت کے علمبرداروں نے اسے فرانس کے پاسکل اور روس کے دوستوفسکی میں بھی تلاش کیا۔ خدا سے انکار اور عیسیٰ سے مخالفت کے باوجود نطشے کو بھی اسی فلسفہ کا نمائندہ مانا۔ دوسری جنگِ عظیم کے دوران ہی میں وجودیت کی اہمیت بڑھ گئی تھی۔ اس وقت ہیڈگر، یسپیر اور سارتر اس کے ممتاز نمائندے ہیں۔ اس تحریک نے ادب کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ سارتر نے وجودیت کی مابعد الطبعیات بھی بنانے کی کوشش کی۔ اس کی ادبی تخلیقات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ آپ اس سے اختلاف کرنے کے باوجود اس کی "نظر" کے قائل ہو جاتے ہیں۔ کیرک گارڈ نے وجودیت کو مذہب سے وابستہ کیا تھا مگر اس وقت اس کے پیروکار لادینی اور منکرِ خدا ہیں۔ وجودیت میں "خودی" کا مطالعہ ایسی چیز ہے جو مطالعہ کرنے والے فرد کو عام دنیا سے الگ کر دیتا ہے اور ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعے سے اس قدر متضاد ہوتا ہے کہ دونوں میں آہنگ تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے لیکن اس کے باوجود "وجودیت" نے مذہب، اخلاق اور مجلسی زندگی کو بہت کچھ متاثر کیا ہے۔

ان سب تحریکوں کے ساتھ ساتھ اور ان پر گہری تنقیدی نظر ڈالتی ہوئی سائنسی

فلسفے کی تحریک ہے۔ یہ تحریک بھی انیسویں صدی کے آخری دور کی پیداوار ہے۔ مارکس نطشے اور سب لادینی مفکر سائنس کی اہمیت کے قائل ہیں مگر سائنس کا وہ حامی جس نے ہربرٹ اسپینسر اور ڈارون کی روایت کو آج تک قائم رکھا' برٹرینڈ رسل تھا۔ اس نے خود کو تشکیک پسند (SCEPTIC) اور (AGNOSTIC) کہا ہے انگریزوں کا وہ مخصوص فلسفیانہ رجحان، جس کو "تجرباتیت" (EPIRICISM) کہا جاتا ہے، رسل کے ہاں جدید ترین صورت اختیار کرتا ہے فلسفی کی حیثیت سے وہ کائنات کی (POSITIVISM) کو فروغ دیتا ہے مگر اس کی تہذیبی اہمیت یہ ہے کہ وہ سائنس کا پیغمبر بن کر یہ بتاتا ہے کہ معاشرے کو سائنسی علم اور سائنسی نظر کس طرح بدل رہے ہیں اور کس طرح مستقبل میں سائنس مذہب کی جگہ لے لے گی۔ گذشتہ سو سال میں ہم کتنے بدلے ہیں اور سائنس نے ہماری زندگی کو کن کن نئے سانچوں میں ڈھالا ہے اس کا اندازہ تاریخ کے صفحات پر سرسری نظر ڈالنے سے ہو سکتا ہے۔ اسپنگلر کا مطالعۂ تاریخ اور اس کا یہ نتیجہ کہ ہماری تہذیب تخریبی ہے یا ٹوئن بی کا تاریخِ عالم کا مطالعہ اور تاریخ کو چلانے والی اہم قوتوں کے اصولوں کو اخذ کر کے انسان کے مطالعے اور اس کے عمل سے سبق حاصل کرنے کی ترغیب بھی سائنسی انداز نظر ہی کی حامل ہے۔ اسی طرح سر جیمس فریزر کا وسیع مطالعہ جو انسان کے توہمات اور مذاہب کے ہر ہر پہلو پر نظر ڈالتا ہے، انسان کو اپنے عقائد کا جائزہ لینے اور اُن سے عمل کی راہ نکالنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ ان سائنسی مطالعوں سے یہ نتیجہ بھی برآمد ہو رہا ہے کہ انیسویں صدی میں سائنس کے پیروؤں کا جھنجھلاہٹ میں مذہب کو ٹھکرا دینا بھی صحیح نہیں تھا۔ وہ سب عقائد توہمات اور قدریں جو مذہب نے عام کی تھیں اور جن کو مذہب پر عمل کرنے والوں نے ذاتی و سیاسی مفاد کے پیش نظر مسخ کر دیا تھا، سائنسی مطالعے کے ذریعہ صحیح ثابت

ہو رہی ہیں اور انسانی زندگی کو مکمل کرنے کے لئے ضروری ہیں۔ سر جیمس فریزر نے انسانی عقائد کے تین دھاگے تصور کئے تھے۔ (۱) کالا دھاگا جادو کا (۲) سرخ دھاگا مذہب کا (۳) سفید دھاگا سائنس کا۔ لیکن یہ نہیں بتایا کہ ان تینوں دھاگوں میں سے جو انسانی فکر وعمل کی فضا میں جھلملا رہے ہیں، کس دھاگے کو آئندہ دور میں فوقیت حاصل ہوگی۔ مگر رسّل اس بات پر زور دیتا ہے کہ سفید دھاگا سُرخ دھاگے سے زیادہ مضبوط ثابت ہوگا۔ اس وقت کا مفکر ادیب اُن اصولوں پر عقیدہ رکھتا ہے جو انسان کے مختلف عوامل سے دائمی ثابت ہو گئے ہیں۔ مثلاً جیمس جوائس نے اپنے ناول "یولی سس" میں سماجی زندگی کے اس مُثلث کو اہم بتایا ہے جس میں ایک مرد ایک عورت اور ایک جوان ساتھ ہیں اور اُن کی مختلف قوتیں ایک ساتھ کام کرکے معاشرے کو بدل دیتی ہیں۔ اس بات سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ ہر نظریے کے لوگ سائنسی مطالعے اور اس سے اخذ کئے ہوئے اصولوں کو ابدی تسلیم کر رہے ہیں۔ سائنسی تحریک کو دو عظیم جنگوں کے درمیان ناکامی کا منھ ضرور دیکھنا پڑا لیکن اب اس کی اہمیت پھر تیزی سے بڑھ رہی ہے۔

سائنسی مطالعہ بتاتا ہے کہ ہر دور میں ایک خاص قسم کا فلسفہ تمام فکر وعمل اور تخلیقی قوتوں پر چھایا رہا۔ قرونِ وسطیٰ میں یہ فلسفہ دینیات تھا پھر اس کی جگہ منطق نے لے لی اور انیسویں صدی میں اس کی جگہ مابعد الطبعیات نے لے لی۔ انیسویں صدی میں خاص طور پر نفسیاتی مطالعہ نے اہمیت حاصل کر لی۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد ہم نفسیات کے مختلف اسکول بنتے بگڑتے دیکھتے ہیں۔ انگلستان میں "ہارمک" (HORMIC) اسکول، جبلتوں اور WILL-TO-LIVE کو انسانی فطرت کی بنیاد ٹھہراتا ہے۔ یورپ میں ایک طرف فرائڈ کا نفسیاتی تحلیل والا اسکول اُبھرتا ہے، جو جنسی جبلت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے اور دوسری طرف ایڈلر اسی تحلیل سے خودی

(SELF) کی جبلّت کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ "احساس کمتری" کا فقرہ اسی نظریے کی کوکھ سے جنم لے کر ہر فرد کی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ اسی طرح یونگ سماجی جبلّت کو مرکزی اہمیت دے کر قوم کے اجتماعی لاشعور کو انسانی زندگی کی بنیاد بناتا ہے۔ روس میں پاؤلوف (PAVLOV) کتوں پر تجربے کرکے اور جرمنی میں کوہلر بن مانسوں پر تجربے کرکے (BEHAVIORISM) کو انسان اور جانوروں میں بنیادی قدر ثابت کرتے ہیں۔ امریکہ میں واٹسن، اس اسکول کا اہم نمائندہ ہے مگر وہاں نفسیات میں سب سے اہم اضافہ ولیم جیمس کے اس نظریہ سے ہوتا ہے کہ انسان کا دماغ شعور کی ایک بہتی ہوئی رو ہے جس میں وہ سب قوتیں ایک ربط کے ساتھ (اس بہتی ہوئی رو میں) رواں دواں ہیں۔ ان تمام نظریوں نے انسانی فکر کو مسحور کر رکھا ہے۔ ادب میں خاص طور پر فرائڈ کے نظریے نے ڈی۔ ایچ لارنس کے ناول کو جنم دیا مگر یہ نظریہ ادب کے مواد تک ہی محدود رہا۔ ولیم جیمس کے نظریے نے شاعری میں تاثریت اور ناول میں "شعور کی رو" کے طریقے کو جنم دیا اور ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب میں ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۰ء تک کا تخلیقی ادب انہی نفسیاتی عوامل کے سہارے چل رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم نے ان سب کو اکھاڑ پھینکا ہے اور اس کے بعد مذہب کی طرف پھر سے رجحان پیدا ہوا۔ یہاں بھی نفسیات نے اپنا اثر دکھایا اور نفسیات کے ذریعہ عقائد و توہمات کا جائزہ لیا گیا۔ ولیم جیمس کی اہم کتاب (PSYCHOLOGY OF RELIGIOUS EXPERIENCE) جو پہلے ہی لکھی جا چکی تھی۔ غیر معمولی اہمیت اختیار کر گئی۔

یہ وہ تحریکیں ہیں جو یورپ میں پروان چڑھیں اور یہی تحریکیں ذرا بعد میں اردو ادب میں مقبول ہوئیں۔ کوئی بھی بڑا لکھنے والا ایسا نہیں ہے جس کی فکر کی بنیاد ان پر قائم نہ ہو۔ وہ کرشن چندر، فیض ہوں۔ میرا جی، راشد ہوں۔ عصمت، منٹو ہوں

کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری ہوں سب کے سب انہی تحریکوں، نظریوں کے دائرے میں داد تخلیق دے رہے ہیں۔ گذشتہ سو سال سے ہم مغربی تفکر سے مختلف دائرے بنا کر آہستہ آہستہ خود کو، معاشرے کو، اپنے اندازِ نظر کو اور طرزِ احساس کو بدل رہے ہیں۔

اس پس منظر میں آئیے ذرا اپنے معاشرے کے محاذ پر نظر ڈالیں۔ یہاں ہمیں قومیت کی تحریک سب سے اہم نظر آتی ہے۔ جس وقت یورپ بین الاقوامیت کی طرف بڑھ رہا تھا ہم اپنی قوم کو متحد کر کے انگریزی حکومت سے آزادی حاصل کرنے میں مصروف تھے۔ اس جدوجہد کا نتیجہ ۱۹۴۷ء میں یہ نکلا کہ اس برصغیر کی دو الگ الگ قوموں کو دو الگ الگ مرکز مل گئے۔ "جغرافیائی قومیت" اور "ملی قومیت" کے فرق کو اقبال نے پہلے ہی واضح کر دیا تھا۔ پاکستان میں اس وقت سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ مسلمان قوم کس طرح ان اسلامی سیاسی، معاشی، تہذیبی اور ادبی قدروں کو جدید دور میں رائج کرے جن کے نام پر پاکستان بنایا گیا تھا۔ اس سلسلے میں زیادہ تر مذہبی جذباتیت سے کام لیا جا رہا ہے اور مسلمانوں کی تاریخ کو صحیح تنقیدی نظر سے دیکھنے کے بجائے عقائد کے دھندلکوں اور سیاست کے فریب میں لپیٹا جا رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ سائنسی جائزے سے ہم یہ معلوم کر سکیں گے کہ اصل اسلام کیا ہے؟ آنحضرتؐ نے کس چیز کو اہم قرار دیا تھا اور اسلام کو کس طرح جدید دور میں دریافت کیا جا سکتا ہے؟ قومی سطح پر کلچر کی تشکیل کے مسئلے کو اسی لئے میں نے "پاکستانی کلچر" میں موضوعِ مطالعہ بنایا تھا ع کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق۔

ان سطور سے اتنا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ جہاں تک ادبی تحریکوں کا تعلق ہے وہ عام فکری نظریوں سے وابستہ رہیں اور ان کے اثرات سے ادبی تخلیقات کے مواد اور تکنیک میں تبدیلی پیدا ہوئی۔ یورپ میں انیسویں صدی کے آخری زمانے سے پہلی جنگِ عظیم تک ادیبوں نے زیادہ توجہ مواد کی طرف دی اور موجودہ

اصناف کو اشتراکی اور نفسیاتی خیالات سے پُر کر دیا مگر پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے فارم یا تیکنیک کی اہمیت زیادہ بڑھ گئی۔ شاعری میں ٹی۔ ایس ایلیٹ ایک نیا رنگ و آہنگ لے کر ابھرتا ہے اور ناول میں شعور کی رَو والا گروہ سامنے آتا ہے جن میں فنی لحاظ سے ورجینیا وولف اور جیمس جوائس سرِ فہرست ہیں۔ تنقید میں بھی فارم اور روایت کو اہمیت دینے والے نقاد، جن میں سب سے بڑا نام ایلیٹ کا ہے، اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایلیٹ کی شاعری میں ہمیں کئی تحریکوں کا امتزاج ملتا ہے اور اسی لئے وہ تحریکیں بھی اہم ہو جاتی ہیں۔ ایک تحریک نیچرل ازم کی تھی اور دوسری سمبولزم کی۔ پہلی تحریک عموماً کلاسیکیت کی شاخ اور دوسری رومانیت کی شاخ سمجھی جاتی تھی۔ ایلیٹ رومانیت کا سخت دشمن بن کر سامنے آیا اور ایک طرف اس نے کلاسیکیت کو اور دوسری طرف مابعد الطبیعاتی شاعری کو سراہا۔ اس کے کلام میں ان چاروں تحریکوں کا امتزاج ملتا ہے اور ساتھ ساتھ عروض کی وہ تمام جدتیں، جو فرانس کے جدت پسندوں نے بے احتیاطی سے برتی تھیں، ایلیٹ کے ہاں ایک توازن حاصل کر لیتی ہیں۔ شاعری عام فہم ہونے کے بجائے مشکل اور لطیف ہو جاتی ہے۔ ایلیٹ کا اثر تمام دنیا کی شاعری اور تنقید پر اب کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ اردو میں آزاد نظم پر اس کا اثر گہرا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم سے پہلے ایک اور تحریک اُبھری جس کو سررئیلزم کا نام دیا جاتا ہے۔ اس نے مصوری اور شاعری دونوں کو متاثر کیا۔ اس کے پیرو آج بھی دنیا بھر میں موجود ہیں لیکن ڈائلن ٹومس نے اسے جس فنی معراج تک پہنچایا، اس تک بہت کم فن کار پہنچ سکے ہیں۔

یہ سب اثرات خواہ وہ ترقی پسند تحریک کی شکل میں آئے ہوں یا وجودیت، شعور کی رو، جنس، نفسیات، سائنس، کے نئے نظریات کے ساتھ آئے ہوں ہمارے ادب کو شدت سے متاثر کرتے ہیں اور ادب و شعر کو نئے راستوں اور نئی منزلوں کا پتا

دیتے ہیں۔ ان رجحانات و نظریات کو سمجھے بغیر گزشتہ پچیس سال کے اردو ادب کو پورے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا۔ جو تحریک یورپ امریکہ میں اُبھرتی ہے اس کی گونج ہمارے ادب میں بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ تحریک خواہ "اینگری ینگ مین" کی ہو یا اینٹی ناول کی۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ ہماری روح کا حصہ بننے سے پہلے ہی مرجاتی ہے۔

اس پس منظر میں میرا خیال ہے کہ ۱۹۴۵ء سے ۱۹۷۰ء تک اردو ادب میں بہت کچھ ہوا ہے لیکن پھر بھی کچھ نہیں ہوا۔ ہم بدل رہے ہیں اور اس بدلنے کے ساتھ ایسے نئے سانچوں کی تلاش میں ہیں جو ہماری زندگی میں نئے معنی پیدا کر سکیں۔ ہمارا دور در اصل توازن کی تلاش میں ہے اور اس میں وہ لوگ، جو توازن حاصل کرلیں گے ان کے ہاں سب تحریکوں اور نظریات کا امتزاج ہوگا اور وہ اس دور میں سب سے زیادہ بلندی پر کھڑے نظر آئیں گے۔ یہ بات واضح رہے کہ ادب کے بہت اہم ہیں نظریات اور فکری نظام کی بھی غیر معمولی اہمیت ہے لیکن تمام جدوجہد کی تان فرد پر ٹوٹتی ہے۔ فرد ہی کے ذریعے جماعت، قوم، ملت اور ساری انسانیت کے کمال تک پہنچنے کا امکان پیدا ہو سکتا ہے، لیکن یہ کام وہی فرد کر سکتا ہے جو صرف انفرادیت کی تلاش میں نہ نکلے۔ جو قدیم توہمات اور بے معنی روایات کے خلاف تو ہو لیکن ساتھ ساتھ جس کی فکر سائنسی نظر سے معمور ہو جس میں ایک ایسا توازن ہو کہ وہ مختلف نظریات اور تحریکات کا سنگم بن جائے۔

پاکستان میں اس وقت ہر سطح پر انتشار ہے۔ مختلف افکار ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ اس قدر شور ہے کہ کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ قومی سطح کی اہمیت اتنی کم ہو گئی ہے کہ سارا محل اڑا اڑا دھم زمین پر آتا دکھائی دیتا ہے۔ مختلف صوبے الگ قوم ہونے کا دعویٰ کر رہے ہیں، صوبائی تعصبات نے تمام قومی، ملی، انسانی قدروں کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت

ملک میں ایک بھی غیر جانبدار آدمی ایسا نہیں ہے جو ان سیاہ بادلوں کو ہٹا کر سورج کی روشنی دیکھ سکے۔ مذہبی رجحان ایک نئے بحران میں مبتلا ہے۔ مختلف تہذیبی قومیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر یا کاٹ کر اپنی نئی مثبت، صحت مند تشکیل کرنے میں کامیاب نہیں ہوتی ہیں۔ ایک گہری تاریکی میں کچھ شرارے اُٹھتے ہیں اور نظروں سے غائب ہو جاتے ہیں۔ ادب بھی اسی لئے ایک بے معنی سرگرمی بن گیا ہے۔ اس میں معنویت کا صور پھونکنے کے لئے ایک ایسے نظامِ فکر کی ضرورت ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کو پورا کر کے انسانی زندگی میں نئے معنی کی حرارت پیدا کر سکے۔ یہ نظامِ فکر نہ روایتی ہو سکتا ہے نہ رجعت پسند، بلکہ ساری زندگی کے مسائل کو، خود اپنے مذہب کو، سائنسی اندازِ نظر سے دیکھنے سے پیدا ہو سکتا ہے جس میں معاشی مساوات، دولت کی تقسیم، سرمایہ داری کے گھناؤنے عفریت سے نجات حاصل کرنے کے طریقوں کو بنیادی اہمیت دی گئی ہو تاکہ عدل و انصاف کی بنیاد پر نئے معاشرے کا توازن قائم ہو سکے۔ آیئے اسے تلاش کریں اور نئے ادب کی بنیاد ایک نئے امتزاج اور اس سے پیدا ہونے والے نئے توازن پر قائم کریں۔ اسی سے بڑے ادب کا سورج طلوع ہوگا۔

۱۹۷۰ء

برٹرینڈ رسل : سائنس کا پیامبر

۲ فروری ۱۹۷۰ء کو ۹۷ سالہ برٹرینڈ رسل کے انتقال کی خبر سن کر، انیسویں اور بیسویں صدی بیک وقت نظروں کے سامنے پھر گئیں۔ برٹرینڈ رسل (۱۸۷۲ء-۱۹۷۰ء) کی پیدائش کے وقت انیسویں صدی کا مزاج معاشرہ پر اسی طرح چھایا ہوا تھا جس طرح آج، اس کے انتقال کے وقت، بیسویں صدی کا مزاج سارے معاشرے کے خون میں گردش کر رہا ہے۔ رسل کی تعلیم وکٹورین عہد کے دستور و مزاج کے مطابق ہوئی تھی اور ۱۹۰۱ء میں جب ملکہ وکٹوریہ کا انتقال ہوا تو اس وقت برٹرینڈ رسل کی عمر انتیس سال تھی۔ انیسویں صدی سائنس اور مذہب کی جنگ کی صدی تھی۔ اس صدی میں مذہبی عقائد متزلزل ہو چکے تھے اور مفکرین نے سائنسی نتائج کو تسلیم کر کے مذہب کے ان عقائد کو، جو سائنس کے خلاف تھے، رد کر دیا تھا۔ اب آدم و حوا آسمان سے زمین پر نہیں اتارے گئے تھے بلکہ ڈارون کے نظریۂ ارتقا کے مطابق انسان جانوروں سے ارتقا کرتا اپنی موجودہ شکل و صورت کو پہنچا تھا۔ انیسویں صدی میں 'جدید انسان' کے معنی یہ تھے کہ جو مذہبی توہمات سے انکار کرے اور سائنس پر ایمان رکھے۔ رسل نے آزاد خیالی کے اسی ماحول میں تعلیم پائی اور پھر سائنسی علوم کو مربوط کر کے انسانی زندگی سے نہ صرف انہیں وابستہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنے فکر و عمل سے بھی یہ ثابت کیا کہ سائنس بھی زندگی کو ایک نئی راہ دکھاتی ہے

اور یہ راہ انسانی معاشرے کے لئے انفرادی و اجتماعی سطحوں پر، پرانے مذاہب کی راہ سے بہتر ہے۔ رسل پہلا شخص ہے جس نے یہ امید دلائی کہ رفتہ رفتہ سائنسی سماج مذہبی سماج کی جگہ لے لے گا۔ اپنے خیالات کو عام کرنے کے لئے رسل نے نے فلسفہ کو علمی دائرے سے نکال کر عام دائرے میں پہنچا دیا اور اپنی بات کو اس طور پر پیش کیا کہ عام آدمی بھی اس کی فکر میں دلچسپی لے کر اسے اپنے شعور کا حصہ بنا سکے۔

رسل کے خیالات فکر کی دنیا میں ایک زبردست انقلاب کی حیثیت رکھتے تھے۔ قدامت پسند معاشرہ ان خیالات سے چیخ اٹھا اور نہ صرف رسل کو کیمبرج یونیورسٹی سے نکال دیا گیا بلکہ پہلی جنگ عظیم کے زمانہ میں ایک پمفلٹ لکھنے پر قید کی سزا بھی دی۔ یونیورسٹی سے اس کی برطرفی ویسے ہی مفید ثابت ہوئی جیسے فرعون کا حضرت موسیٰؑ کو اپنے ملک سے نکال دینا مفید ثابت ہوا تھا۔ اسی آزاد خیالی کی وجہ سے اس کے خیالات مخرب اخلاق سمجھے گئے اور ۱۹۴۲ء میں امریکہ میں بھی، لیکچرر کے عہدے سے اسے برطرف کر دیا گیا۔ رسل ساری عمر زمانے سے لڑتا رہا۔ اس نے بے باکی و جرأت سے وہ سب کچھ کہا جسے وہ صداقت سمجھتا تھا۔ اس نے زندگی بھر کسی مصلحت سے مصالحت نہیں کی۔ اس کی فکر کا واحد مرکز انسان تھا اور اس سے باہر ہر چیز بے معنی تھی، اسی لئے رنگ، ونسل سے بلند ہو کر وہ ساری عمر انسانیت کے ضمیر کی نمائندگی کرتا رہا۔

رسل کے فکر و فلسفہ کو سمجھنے کے لئے یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ وہ ایک نئی منطق کا موجد ہے جس نے جدید دور کے مابعد الطبعیاتی خیالات اور عقل و مادہ کے رشتے پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ وہ اپنے فلسفہ کو "منطقی جوہریت (LOGICAL ATOMISM)" کا نام دیتا ہے اور اپنے تمام کام کی بنیاد

منطقی تحلیل پر رکھتا ہے اور اسی کے ذریعہ وہ "جوہری امر" (ATOMIC FACT) تک پہنچتا ہے۔ وہ منطق کی زبان کو قواعد سے آزادی دلاکر اپنی اہم تصنیف (PRINCIPIA MATHMATICA) میں یہ ثابت کرتا ہے کہ "صفات" کی اصطلاحیں "رشتوں" کو اس لئے ظاہر نہیں کرتیں کہ رشتہ ظاہر کرنے والے امور بذات خود "مبتدا" اور "خبر" کے رشتوں سے عاری ہیں۔ یہ خالص فلسفیانہ بحث ہے لیکن رسل نے منطقی تحلیل کو اپنی فکر میں مرکزی جگہ دے کر "منطقی تعمیر" (LOGICAL CONSTRUCTION) کے ذریعہ زندگی کے مختلف امور اور علوم کو نئے معنی دیئے۔ وہ اپنی دوسری تصانیف (ANALYSIS OF MATTER) اور (ANALYSIS OF MIND) میں طبعیات اور نفسیات کے مطالعے کے ذریعے بتاتا ہے کہ "شعور" عقل کی بنیادی کیفیت نہیں ہے اور پھر عقل و مادہ کی پرانی اصطلاحوں کے معنی کی مخصوص دو رنگی کو دور کر کے "بے لاگ وحدانیت" (NEUTRAL MONISM) کی بنیاد رکھتا ہے۔ عام الفاظ میں یوں سمجھئے کہ مادیت اور عینیت کا تضاد، جو قدیم منطق پر چلنے سے ناگزیر ہو گیا تھا، رسل کے اس نئے طرزِ استدلال سے ختم ہو جاتا ہے۔

ان بنیادی فلسفیانہ مباحث کے علاوہ رسل کی عام مقبولیت کا راز یہ ہے کہ اس نے سائنس سے حاصل کئے ہوئے اس فلسفہ کو، جسے تجربانیت (EMPRICISM) کہتے ہیں، انسان کے ان تمام عقائد و عوامل کے آئینہ میں دکھایا جو مذہب، اخلاق، تعلیم، معاشیات، سیاسیات، عمرانیات، گھریلو زندگی اور زن و شو جیسے بنیادی معاملات سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ سائنس کو برحق مان کر سائنس کا پیغام عام انسانوں تک پہنچاتا ہے۔

"دی سائنٹفک آوٹ لک" میں وہ کہتا ہے کہ "اگر کسی چیز نے مذہب کی جگہ لی ہے تو وہ سائنس ہے۔ آج لوگ سائنس کے نام پر صنعت کو منقلب کر رہے ہیں، خاندان کی اخلاقی قدروں کو رد کر رہے ہیں۔ سیاہ قوموں کو غلام بنا رہے ہیں۔ ایک دوسرے کو زہریلی گیسوں سے فنا کر رہے ہیں۔ یہ صورت حال دیکھ کر کچھ سائنس دان ایسے ہیں جو سائنس کے اس استعمال سے ناامید ہو کر علم کو غیر جانب داری سے حاصل کرنے سے گریز کرنے لگتے ہیں اور ڈر کر ماضی کے توہمات میں پناہ لیتے ہیں۔" ماضی کی طرف واپس جا کر ہمیں اپنی مشکلات کا حل ہرگز نہیں ملے گا۔ انسان کو ایک ایسے عقیدہ کی ضرورت ہے جو بزدلانہ ہونے کے بجائے حقیقت پر مبنی ہو۔ سائنس بنیادی طور پر قاعدے سے علم حاصل کرنے کے سوا اور کچھ نہیں ہے اور علم، چاہے بُرے لوگ اسے کتنے ہی بُرے کاموں میں استعمال کریں، فی الحقیقت اچھی چیز ہے۔ حصولِ علم کے عقیدہ کو ترک کر دینا انسان کی بہترین صلاحیت کے عقیدے کو ترک کر دینے کے مترادف ہے۔

رسل کی تصانیف کی تعداد بہت ہے اور ہر تصنیف علم کے کسی شعبہ کا مطالعہ کر کے یہ بات اجاگر کرتی ہے کہ سائنس پر ایمان رکھنے والا اس شعبۂ علم میں کہاں تک دخل دے سکتا ہے اور کہاں تک اس سے وابستہ مسائل کو حل کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے۔ اس سلسلے میں سائنس کے مخالفین کا یہ استدلال کہ سائنس غیر جانبداری کی حدوں کو چھو کر اخلاقی قدروں سے بے نیاز ہو جاتی ہے از خود رد ہو جاتا ہے۔ رسل کے سائنسی ذہن کے تعمیری رجحان اور انسانیت پر بے پناہ عقیدے سے اس کے فکر و تحریر میں ایک خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے۔ مذاہب کا مطمح نظر قلبِ مطمئنہ تھا اور اسی کے ساتھ یہ خیال بھی عام تھا کہ سائنسی معلومات بدعقیدگی اور بے اطمینانی پیدا کرتی ہیں اور دکھی انسانیت

سے اس کا وہ سکون بھی چھین لیتی ہیں جس کے سہارے عام انسان اب تک زندگی بسر کرتا آیا تھا۔ رسل کی تصنیف "مسرت کی فتح" (CONQUEST OF HAPPINESS) سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ فرد سائنسی معلومات سے کس طرح دائمی مسرت حاصل کرسکتا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے بہت سے وہ مسائل، جو عقائد سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کے بارے میں پیغمبروں نے صحیح خیالات پیش کئے تھے لیکن جن کو مذاہب کے پیروؤں نے مصلحت مبنی یا کم عقلی کی بناء پر مسخ کردیا، واضح طور پر حل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً تسلیم و رضا SUBMISSION کے جو معنی قرآن میں ملتے ہیں ان کا رشتہ ایک طرف حکمرانوں کے سامنے سر جھکانے والوں نے اور دوسری طرف ترکِ دنیا کا درس دینے والوں نے، ناامیدی سے قائم کردیا۔ چنانچہ آج بھی عیسائی راہب اور عام مسلمان یہ کہتا ہے کہ دو دن کی زندگی ہے، اس کے لئے دنیا سے تعلق رکھنے سے کیا حاصل۔ ایسے میں اگر ایک شخص خلوصِ دل کے ساتھ اپنا مقصدِ حیات پورا کرنا چاہتا ہے تو وہ اس اندازِ فکر کے زیرِ اثر ناامیدی کا شکار ہو جاتا ہے اور آنحضرتؐ کے فکر و عمل پر عقیدہ رکھنے والوں کا عمل اس طرح مبہم ہو جاتا ہے۔ رسل کا نقطۂ نظر اس سلسلے میں یہ ہے کہ "ایک منزلِ تسلیم وہ ہے جس کی بنیاد ناامیدی پر ہوتی ہے اور دوسری وہ ہے جس کی جڑیں نہ ٹوٹنے والی اُمید پر مستحکم ہوتی ہیں۔" اس کتاب میں اس قسم کے مقامات ہی اہم و دلچسپ نہیں ہیں بلکہ اس میں "ایمان" پر چل کر "اطمینان" حاصل کرنے کے عملی نسخے بھی بتلائے گئے ہیں۔ اس کتاب میں ہر اس قدر کا جائزہ لیا گیا ہے جس کو گناہ کہا جاتا ہے اور اس کے سامنے اس عمل کو لایا گیا ہے جس کو نیکی اور راہِ ثواب کہا گیا ہے۔ اس میں رسل یہ واضح کرتا ہے کہ زندگی سے اطمینان، مسرت اور خوشیاں حاصل کرنے کے لئے

انسان سائنسی طریقوں اور سائنسی اندازِ فکر سے کیسے کام لے سکتا ہے۔ آخر میں رسل کہتا ہے کہ "خوشی کی زندگی تعجب خیز حد تک وہی ہے جسے نیکی کی زندگی کہا جاتا ہے۔ معلمینِ اخلاق نے خود فراموشی پر بہت زور دیا ہے لیکن شعوری طور پر خودی کو گم کرنے والا خود اپنے باطن کی ذات پر متوجہ ہو جاتا ہے اور اپنے ایثار کا خیال کرتا رہتا ہے۔ جو چیز ضروری ہے وہ خود فراموشی نہیں بلکہ اپنی دلچسپیوں کو دنیا سے وابستہ کرنا ہے جس سے بے ساختگی کے ساتھ اور قدرتی طور پر وہی عمل ظہور میں آئے گا جو نیکی کی زندگی بسر کرنے والا شعوری خود فراموشی سے حاصل کرتا ہے۔"

ہر مذہب کا مقصد یہ ہے کہ وہ فرد میں عملِ صالح پیدا کرے تاکہ اس کی زندگی جنت بن جائے اور اس کے وجود سے پھوٹنے والی روشنی سارے معاشرے کو منور کر دے۔ رسل کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ فرد اپنے اندر توازن پیدا کرکے اور زمانے سے خود کو متوازن کرکے اس منزل تک پہنچ سکتا ہے۔ وہ سائنس کے ذریعے اسے قائم کرنے کے ذرائع بتاتا ہے۔ اگر غور کیا جائے تو ہمیشہ سے انسان کی تلاش یہ رہی ہے کہ وہ کن اصولوں پر چلے تاکہ اس کا اندرونی خلفشار دور ہو اور معاشرے کے لوگ بغیر فتنہ و فساد کے آرام چین کی زندگی بسر کر سکیں۔ اس زندگی کو حاصل کرنے کے لئے بت پرستی سے لے کر خدا پرستی تک کے فلسفے ظہور میں آئے لیکن ہوا یہ کہ لوگ "ذریعہ" میں گم ہو کر "مقصد" کو بھول گئے اور انسانیت، فرد اور معاشرہ آج بھی اسی منزل کی تلاش میں بھٹک رہے ہیں۔ رسل کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ سائنس مذہب کی جگہ لے کر اس مقصد کو حاصل کر سکتی ہے۔

مذہب پر عقیدہ رکھنے والے اپنے اپنے مذاہب کی خوبیوں کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی کمزوریوں کو نظر انداز کر جاتے ہیں جس کی وجہ سے یک طرفہ جذباتی

طرف داری (FANATICISM) پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انسان متحد ہونے کے بجائے ایک دوسرے کے دشمن ہو کر رہ گئے۔ رسل سائنس کی خوبیاں بتا کر اس کی کمزوریاں بھی بتاتا ہے۔ اس کی کتابوں کی فہرست پر نظر ڈالی جائے تو اس میں تاریخ، حکومت، معاشی نظام، معاشرہ، تعلیم، انسانی رشتے، صنعتی تہذیب، آزادی، تنظیم وغیرہ موضوعات پر کتابیں نظر آئیں گی۔ اس نے زندگی کے مختلف علوم کا مطالعہ کیا ہے۔ اپنی تصنیف "تاریخ فلسفۂ مغرب (HISTORY OF WESTERN PHILOSOPHY) میں اس نے ہر نوع کی فکر سے بحث کر کے اس کا سائنسی تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس نے اپنی مختلف تصانیف میں مختلف موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار سائنسی نقطۂ نظر ہی سے کیا ہے مثلاً مطالعۂ تاریخ کے فوائد کے بارے میں اپنے طویل مضمون میں وہ تاریخ کو سائنسی طریقے سے پڑھنے پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ "کلچر کی تاریخ کے لئے مواد بہت وسیع ہے اور اسی لئے انتخاب ضروری ہے۔ یہ انتخاب قدروں کے احساس کے ساتھ ہونا چاہیئے۔ ہمارے پاس ایک ایسی کسوٹی، ایک ایسا معیار ہونا چاہئے جس سے ہم یہ معلوم کر سکیں کہ کون یاد رکھنے کے قابل ہے..... کچھ لوگ اپنے اثر کی وجہ سے یاد رکھنے کے قابل ضرور ہیں لیکن اگر کلچر کی تاریخ کا مطالعہ فائدے کے لئے کیا جائے گا تو "معیار" ضروری ہیں۔ ہمیں بغیر سوچے سمجھے ان لوگوں کی تعریف نہیں کرنی چاہیئے جو با اثر ہوتے ہیں کیونکہ اگر ہم ایسا کریں گے تو ہم شیطان کی پرستش کرنے لگیں گے۔"

تاریخ کے سلسلے میں رسل کہتا ہے کہ اسے تاریخ فلسفہ سے زیادہ دلچسپی ہے اور خاص طور پر فلسفہ و مذہب کی کشمکش کی تاریخ سے۔ وہ لکھتا ہے کہ فلسفے کی تاریخ میں، فیثا غورث سے لے کر روسو تک، کس طرح مذہبی جذبات اور

توہمات شامل ہو گئے۔" بہر کیف ہمارے زمانے میں اس حماقت کا ایک تریاق ہے جو پہلے زمانوں میں نہیں تھا میرا مطلب سائنس سے ہے۔ سائنس کو رد نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ جدید تکنیک سے وابستہ ہے۔ وہ امن کے دور میں خوش حالی کے لیے اور جنگ میں فتح کے لیے ضروری ہے۔ ذہنی نقطۂ نظر سے سائنس ہمارے دور کی سب سے امید افزا صفت ہے۔ ایسی صفت جو اس بات کا اطمینان دلاتی ہے کہ اب ہم پرانے یا نئے توہم میں ڈوب جانے سے بچ سکیں گے۔" آخر میں وہ مطالعۂ تاریخ کے فوائد کی یوں وضاحت کرتا ہے کہ "تاریخ کی تصویر ہمیں واضح طور پر اس بات کا اہل بنا دیتی ہے کہ کون سے واقعات اور کون سے عمل مستقل اہمیت کے حامل ہیں۔ . . . . . وہ صحیح الدماغی کے ساتھ بے لاگ فیصلے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ ہم جدید واقعات کو تاریخی ربط سے دیکھنے کے عادی ہو جاتے ہیں اور یہ سمجھنے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں کہ اس وقت ان کے کیا معنی ہوں گے جب یہ سب واقعات ماضی کا حصہ بن جائیں گے۔ دینیات کے ماہر ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ خدا کے نزدیک تمام زمانہ ایک وقت میں موجود ہے۔ انسان میں یہ طاقت نہیں ہے کہ وہ تمام زمانے کا اس طور پر تصور کر سکے مگر جس حد تک بھی ہم ایسا کر سکتے ہیں ہمیں عقل و دانش اور مفکرانہ خیالات کے سمجھنے میں مطالعۂ تاریخ سے ہی مدد ملتی ہے۔ ہم جدید دور میں موجود ہیں اور اسی دور میں ہمیں عمل کرنا ہے لیکن زندگی صرف عمل ہی نہیں ہے۔ عمل بھی بہتر اُس وقت ہوتا ہے جب وہ وسیع مطالعہ پر مبنی ہو اور جس سے جذباتی قوت زائل ہو چکی ہو۔"

رسل کا موٹو (MOTTO) والٹیر کا یہ جملہ ہے کہ "محبت کرنا اور فکر کرنا یہی حقیقت میں ذہنی زندگی ہے۔" رسل جدید دور میں خیالات کے ابہام کے درمیان مستعدی سے کھڑا ہوا یہ ثابت کرتا ہے کہ آج کل بھی عقلی انسان رہنا ممکن

ہے۔ اس کی بے یقینی بے بنیاد نہیں ہے۔ اس میں بھی انسانیت کے لئے ایک اہم سبق موجود ہے۔ رسل ہمیں یہ سبق دیتا ہے کہ رواداری برتو ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کرو اور سمجھوتا کرو یا پھر مر جاؤ۔ رسل کے تمام خیالات کا جائزہ لینے کے لئے ایک مستقل کتاب کی ضرورت ہے۔ مجھے تو یہاں یہ بتانا ہے کہ اس کی بے یقینی اور اس کی تشکیک (SCEPTICISM) عقلی اور سائنسی فکر و عمل کی کتنی اہم راہ کھولتی ہیں اور سائنس کی مدد سے انسانیت کو قائم کرنے کے کیسے ذرائع سامنے لاتی ہے۔ اس کی کتاب (THE IMPACT OF SCIENCE ON SOCIETY) اس امید پر ختم ہوتی ہے کہ " میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اگر کچھ حالات پیدا کر لئے جائیں تو سائنس پر مبنی سماج مستقل طور پر قائم ہو سکتا ہے۔ پہلی حالت تو یہ ہے کہ تمام دنیا میں ایک ایسی حکومت قائم ہو جائے جس کی مکمل اجارہ داری آلات جنگ پر قائم ہو اور جو امن قائم رکھ سکے۔ دوسری حالت یہ ہے کہ تمام دنیا میں خوشحالی پھیل جائے تاکہ ایک حصے کے لوگ دوسرے حصے کے لوگوں سے حسد نہ کر سکیں۔ تیسری حالت یہ ہے کہ نسلِ انسانی کی افزائش کو ایک حد پر روک دیا جائے۔ چوتھی حالت یہ ہے کہ انفرادی جدت کو کام اور کھیل دونوں میں پوری آزادی حاصل ہو تاکہ انسانی قوت کو ضروری سیاسی و معاشی نظام کے اندر زیادہ سے زیادہ پھیلنے کا موقع ملے۔ دنیا ان حالات سے ابھی بہت دور ہے اور اسی لئے ہمیں بڑے بڑے اذیت ناک اور دل ہلا دینے والی تکالیف سے گزرنا ہے۔ ۔ ۔ ۔ لیکن ناامید ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔"

(۳)

اس وقت برٹرینڈ رسل کا مقابلہ والٹیر سے کیا جا رہا ہے۔ والٹیر (۱۶۹۴-۱۷۷۸ء) مغربی فکر و عمل کی تاریخ میں وہ شخص ہے جس نے علم و عمل کی اہمیت

کو پہلی دفعہ واضح طور پر پیش کیا۔ یورپ میں سترھویں صدی تک مذہب کے غلبے نے رسوم و توہمات کا ایک ایسا طومار باندھ دیا تھا کہ عام انسان جبر و استحصال کے شکنجوں میں بری طرح جکڑا گیا تھا، لیکن اسی صدی میں دیکارت، اسپینوزا، لائبنیز، اور لاک کے مفکر و فلسفہ کے ذریعے، یونانی علم و فلسفہ کے زیر اثر عقل کی نئی روشنی پھیلنی شروع ہوئی اور اٹھارویں صدی میں عقل کی برتری کو عام طور پر تسلیم کر لیا گیا۔ اسی صدی میں جب متوسط طبقے کی اہمیت قائم ہوئی تو علم و فلسفہ عالموں کی الماریوں سے نکل کر کافی ہاؤسوں اور سیلونوں میں چلا آیا۔ والٹیر اسی متوسط طبقے کا نمائندہ تھا اور اسی طبقے کو روشن خیال بنانے کے لیے اس نے علم کے ہر شعبہ میں اپنے خیالات کا اظہار کیا اور عقل کی حکمرانی اور برتری کو واضح کیا۔ والٹیر کو عقل کا پیغمبر کہا جا سکتا ہے لیکن عقل کی اس عمل داری کو روسو نے پورے طور پر تسلیم نہیں کیا، اور خود گوئٹے نے "فاؤسٹ" میں دیگنر کی شمع کی علامت سے عقل کی ناکامی کی طرف اشارہ کیا، مگر اس کے باوجود سائنسی روح روسو اور گوئٹے دونوں کے ہاں پورے طور پر کارفرما ہے۔ انیسویں صدی کے مارکس اور نطشے بھی سائنس کے پوری طرح قائل ہیں اور زندگی کو سائنسی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے کی تبلیغ کرتے ہیں۔ برٹرینڈ رسل بھی اسی فکر کا نمائندہ ہے۔ والٹیر رومن کیتھولک روایت میں پلا بڑھا تھا اور اس کے خیالات کو دیکھ کر کلیسا نے نہ صرف اسے "منکر" کہا بلکہ مرنے کے بعد عیسائی طریقے سے دفن کرنے سے بھی محروم رکھا۔ لیکن جیسا کہ اس کے خیالات سے پتا چلتا ہے کہ والٹیر خدا کا کبھی منکر نہیں ہوا۔ اس نے تو یہاں تک کہا کہ اگر خدا نہیں ہے تو ہمارے لیے ایک خدا کا ایجاد کرنا ضروری ہے۔ انیسویں صدی میں یہ بات زیادہ کھل کر سامنے آئی کہ انسانی معاشرے کے لئے خدا بلا ضرورت ہے۔ نطشے نے تو یہاں تک

اعلان کیا کہ "خدا مر چکا ہے" مارکس کی مادیت میں بھی خدا کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں ہے۔ ہیگل کی عینی جدلیت کے بارے میں مارکس نے کہا کہ ہیگل نے جدلیت کو سر کے بل کھڑا کیا تھا میں نے اسے اس کے پیروں پر کھڑا کر دیا ہے۔ رسل نطشے کے "انسانِ برتر" (SUPERMAN) پر بھی عقیدہ نہیں رکھتا بلکہ نطشے کے فلسفے کو ایک وقتی چیز بتاتا ہے جو ہٹلر پیدا کر کے ختم ہو گیا۔ مارکس کے فلسفے میں اسے ذہن (INTELLEGENCE) کا فقدان نظر آتا ہے۔ رسل اپنے فلسفے کو تشکیک کے دائرے میں رکھتا ہے مگر اس کی یہ تشکیک سائنس اور اس کے تجربات پر یقین سے معمور ہے۔ وہ مذہب کا اسی طرح قاطع ہے جیسے پیغمبر بُت پرستی کے دشمن تھے۔

اس وقت جب سائنس کی تیکنیک، ٹیکنولوجی اور دو عالمی جنگوں کے دہشت نے سائنس والوں کے عقیدہ کو متزلزل کر کے مذہب کی طرف واپسی پر مجبور کر دیا ہے، رسل کی واحد قابلِ توجہ آواز ہے جو سائنس پر ایمان رکھنے والوں کے حوصلے بڑھا رہی ہے۔ والٹیر نے دنیا کو جو نعرہ دیا تھا کہ "ناانصافی کو کچل دو" رسل عمر بھر اسی پر عمل کرتا رہا۔ ویت نام کی جنگ ہو یا کشمیر پر ہندوستان کا دعویٰ یا دوسرے بین الاقوامی امور اس نے جہاں بے انصافی دیکھی ہے پوری جرأت و بے باکی سے اس کے خلاف آواز بلند کی اور ثابت کیا کہ سائنس ہر قسم کے جبر و استحصال، ناانصافی اور ظلم و تشدد کی دشمن ہے۔ سائنس کو مذہب کے بدل کے طور پر پیش کرنے کا یہ کام اس سے پہلے کسی فلسفی، کسی مفکر نے انجام نہیں دیا اور اسی لئے (یورپ میں اس لفظ کے معنی و مفہوم کو نظر انداز کرتے ہوئے) رسل ہمیں "سائنس کا پہلا پیامبر" دکھائی دیتا ہے۔

حق گوئی، صداقت اور انصاف کی یہ آوازیں بیسویں صدی کے آخری

حصے میں روز بروز کم ہوتی جا رہی ہیں۔ علم کو علم کی حیثیت سے حاصل کرنے کا جذبہ سرد پڑتا جا رہا ہے۔ اختلافی آواز کو طاقت سے کچلنے کا رجحان بھی مسلسل بڑھ رہا ہے۔ آزادیٔ فکر و اظہار پر پابندیاں شدید سے شدید تر ہوتی جا رہی ہیں۔ ایسے میں برٹرینڈ رسل کی مثبت آواز انسانی فکر کو نئے انداز سے مرتب کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہ وہ آواز ہے جو اکیسویں صدی میں آج سے کہیں زیادہ بامعنی معلوم ہوگی۔

(۱۹۷۰ء)

ایزرا پاؤنڈ : روایت کی تلاش

جب میں یہ بات کہنے کی ہمت کرتا ہوں کہ ایزرا پاؤنڈ "امریکی" تھا تو معاً مجھے خیال آتا ہے کہ خود امریکہ والوں نے اسے ننگِ وطن قرار دیکر سُولی پر چڑھانے کا سارا انتظام کر لیا تھا لیکن خدا بھلا کرے اُن ڈاکٹروں کا جنہوں نے اسے پاگل کہہ کر جان بچالی اور یہ تجویز پیش کی کہ اسے دماغی امراض کے اسپتال میں رکھا جائے۔ ایزرا پاؤنڈ تیرہ سال واشنگٹن کے پاگل خانے میں رہا اور ۱۹۵۸ء میں رابرٹ فراسٹ کی درخواست پر جس میں لکھا گیا تھا کہ ہم اس ذلت کو برداشت نہیں کر سکتے کہ ایزرا پاؤنڈ اس جگہ مرے جہاں وہ اُس وقت ہے۔ اُسے رہا کر دیا گیا۔ رہائی سے پہلے ڈاکٹروں نے کہا کہ وہ لاعلاج ضرور ہے لیکن خطرناک نہیں ہے۔

یہ سب اس لئے ہوا کہ وہ جنگ سے نفرت کرتا تھا۔ جب دوسری جنگ عظیم شروع ہوئی تو ایزرا پاؤنڈ اٹلی میں تھا۔ امریکہ کو جنگ سے باز رکھنے کے لئے وہ اٹلی سے واشنگٹن گیا لیکن ناکام لوٹا۔ یہ جنگ اس کے لئے سُود خوروں کی جنگ تھی جو زر و دولت کے لئے حُسن و صداقت کو تباہ کرنے کے درپے تھے۔ جنگ کے دوران وہ امریکہ کے خلاف ریڈیو روم سے باقاعدہ پروگرام نشر کرتا رہا۔ جنگ ختم ہوئی تو وہ روم سے اپنی بیٹی کے پاس میرانو آ گیا اور ۱۹۴۵ء میں امریکی فوجوں نے اسے گرفتار کر کے

لوہے کے ایک پنجرے میں، جس میں گوریلا کو رکھا جاتا ہے، پیسا کے قریب قید کر دیا۔ جوتے کے فیتے اور کمر کی پیٹی فوجیوں نے اس خیال سے لے لی کہ وہ کہیں خودکشی نہ کر لے اور پنجرے کے چاروں طرف کانٹے دار تاروں کا ایک جال بُن دیا۔ رفع حاجت کے لئے ایک ڈبہ، بارش اور دھوپ سے بچنے کے لئے ایک موٹا سا کاغذ اسے دیدیا گیا۔ پنجرہ پر چاروں طرف سے تیز روشنیاں اس طرح ڈالی گئیں کہ وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ دن رات پہرہ دار اُس کی نگرانی کرتے۔ اس وقت پاؤنڈ کی عمر ساٹھ سال تھی۔ اس پنجرے میں اس نے گرمیاں گزاریں اور "پیسن کینٹوز" لکھے۔ نومبر ۱۹۴۵ء میں اسے واشنگٹن لایا گیا اور تہتر سال کی عمر تک وہ پاگل خانے میں رہا۔ ۱۹۴۹ء میں جب "پیسن کینٹوز" پر اسے شاعری کا سب سے بڑا انعام دیا گیا تو سارے امریکہ میں ایک کہرام مچ گیا اور یہ سوال اٹھایا گیا کہ آیا کسی تصنیف کو مصنف کی عملی زندگی کے حوالے سے دیکھنا چاہیئے یا اُسے مصنف کی ذات سے الگ کر کے دیکھنا چاہیئے! یہ بحث سارے امریکہ کے اخباروں اور رسالوں میں چلتی رہی اور ننگِ وطن پاؤنڈ پاگل خانے میں اپنی زندگی کے دن کاٹتا رہا۔ اس نے لکھا۔

WHAT THOU LOVEST WELL,
REMAINS
THE REST IS DROSS

چھ فٹ لمبا قد، اچھی شکل و صورت، چمکتی ہوئی گہری سبز آنکھیں، سرخ بال جیسے مہندی لگی ہو۔ جھگڑالو، جھکّی، خود پسند، ہر چیز میں نئے پن کا متلاشی۔ دوستوں کا دوست، آڑے وقت میں کام آنے والا، نئے ذہنوں کا راہنما۔ ایلیٹ نے کہا کہ مسٹر پاؤنڈ ہی وہ شخص ہیں جنہوں نے بیسویں صدی کی شاعری میں انقلاب برپا کر دیا۔ جیمس جوئس نے لکھا کہ اس سے زیادہ سچی بات کوئی اور نہیں ہو سکتی کہ ہم سب اس کے ممنونِ احسان ہیں اور خاص طور پر میں تو اس کا انتہائی ممنون ہوں تقریباً بیس سال

ہوئے جب اس نے میری حمایت میں ایک زبردست مہم شروع کی اور اگر پاؤنڈ مجھے دریافت نہ کرتا تو شاید میں آج بھی گوشۂ گمنامی میں پڑا ہوتا۔ پاؤنڈ ہی کی کوششوں سے میرا ناول "یولی سس" شائع ہو سکا۔ آڈن نے کہا کہ چند ہی ایسے معاصر شعرا ہوں گے جو یہ کہہ سکیں کہ اگر مسٹر پاؤنڈ نہ ہوتے تو ان کی تخلیقات ویسی ہی ہوتیں جیسی کہ وہ آج ہیں۔ ہیمنگوے نے پاؤنڈ کی راہنمائی کا اعتراف کرتے ہوئے یہ لکھا کہ وہ اپنے دوستوں کو ہر سطح پر آگے بڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ ان کی حمایت کرتا ہے، ان کی تخلیقات کو رسالوں میں شائع کراتا ہے۔ اُنہیں جیل سے نکلواتا ہے۔ روپیہ اُدھار دیتا ہے۔ ان کی تصویریں فروخت کرتا ہے۔ ان کے کنسرٹ کا انتظام کرتا ہے۔ ان کے بارے میں مضامین لکھتا ہے۔ دولت مند عورتوں سے ان کو متعارف کراتا ہے۔ ناشروں کو تلاش کرتا ہے۔ جب وہ مرتے ہیں تو ساری رات ان کے سرہانے بیٹھا رہتا ہے اور ان کی وصیت کی گواہی دیتا ہے۔ ان کی بیماری کے اخراجات برداشت کرتا ہے۔ اُنہیں خودکشی سے روکتا ہے اور دلچسپ بات یہ ہے کہ آخر میں بہت کم دوست ایسے نکلتے ہیں جو موقع ملتے ہی خود پاؤنڈ کو زخمی کرنے سے نہ چوکتے ہوں۔ ایلیٹ نے کہا کہ ۱۹۲۲ء میں پیرس میں اس نے ایک لمبی چوڑی بے تکی سی نظم پاؤنڈ کو دکھائی۔ پاؤنڈ نے اسے توجہ سے پڑھا، اسے کاٹا، بدلا، آدھا کیا اور اس شکل میں لے آیا جس شکل میں وہ آج نظر آتی ہے۔ آج "دی ویسٹ لینڈ" بیسویں صدی کی مشہور ترین نظم ہے۔

پاؤنڈ نے ییٹس (YEATS) کے بہترین تخلیقی دور میں اسے جدید تیکنیک اور روایت سے روشناس کیا جسے ییٹس نے اپنی شاعری میں جذب کر کے وہ کارنامے انجام دیئے جس کے لئے وہ شہرتِ دوام رکھتا ہے۔ پاؤنڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انگریزی ادب کو عہدِ وکٹوریہ سے نکال کر دورِ جدید میں داخل کر دیا۔ اگر پاؤنڈ نہ ہوتا تو بیسویں صدی کے انگریزی ادب کی وہ شکل

نہ ہوتی جو آج نظر آتی ہے اور یہ کوئی ایسی معمولی بات نہیں ہے جسے یونہی نظر انداز کر دیا جائے۔ ہاں جب اس سے نفرت کرنے والے مر جائیں گے اور اس کی شاعری اور کارناموں کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے گا تو اس وقت پاؤنڈ کی صحیح اہمیت سامنے آئے گی۔ اس کے سیاسی و فسطائی خیالات نے، یہود دشمنی نے، جنگ دوم کے زمانے میں اپنے وطن امریکہ کے خلاف نشریات نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے کہ اس کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی شاعری اور کارناموں کو چاٹ جاتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ۱۹۰۸ء میں جب وہ امریکہ سے یورپ آیا تو اس کے بعد وہ صرف تین مرتبہ امریکہ گیا۔ پہلی بار ایک باثر مشہور نوجوان شاعر کی حیثیت سے، دوسری بار دوسری جنگ عظیم کو روکنے کے لئے اور آخری بار ایک پاگل اور غدار کی حیثیت سے۔ جب ۱۹۵۸ء میں وہ پاگل خانہ سے رہا ہوا تو کچھ دن امریکہ میں رہ کر وہ اٹلی چلا آیا جہاں فلورنس کے ایک اسپتال میں وہ یکم نومبر ۱۹۷۲ء کو ۸۷ سال کی عمر میں مر گیا۔ وہ ۳۰ اکتوبر کو پیدا ہوا تھا اور یکم نومبر کو مر گیا۔ امریکی اسے امریکی کہتے ہوئے جھینپتے ہیں لیکن ساری عمر امریکہ سے باہر رہنے کے باوجود وہ اندر اور باہر سے امریکی تھا۔ اگر پاؤنڈ امریکی نہ ہوتا تو وہ جدیدیت اور اس کی روایت کی تلاش کے سلسلے میں وہ کام ہرگز ہرگز انجام نہیں دے سکتا تھا جس کی وجہ سے وہ اس صدی کا سب سے زیادہ باثر دانشور شاعر سمجھا جاتا ہے۔

پاؤنڈ کے "کام" کو سمجھنے کے لئے یہ بات یاد رکھنی چاہئیے کہ انیسویں صدی کے آخر تک امریکہ والے انگریزی روایت کے مقلد تھے۔ امریکی کلچر اور امریکی ادب دونوں ذیلی حیثیت رکھتے تھے۔ لونگ فیلو اور دوسرے معاصر شعرا و ادیب

رومانی اور عہد وکٹوریہ کے ادب کی تقلید میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں صرف کر رہے تھے لیکن اندر سے ہر امریکی کی یہی خواہش تھی کہ اس کا اپنا ممتاز کلچر اور ادب ہو جسے وہ امریکی کلچر اور امریکی ادب کہہ سکے۔ وھٹ مین امریکہ کا پہلا شاعر ہے جس کے ہاں یہ احساس شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے کہ امریکی کلچر اور شاعری کو انگلستان کے کلچر اور شاعری سے مختلف ہونا چاہیئے۔ وھٹ مین کی "لیوز آف گراس" پڑھئے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ امریکی ہونا چاہتا ہے اور اسی خواہش کے ساتھ ایک ایسی نئی شاعری وجود میں آرہی ہے جسے پرانی شاعری سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ یہ شاعری ویسی ہی اوریجنل ہے جیسے جنگل میں اڑتی ہوئی کسی چڑیا کی سُریلی آواز، جو ذرا دیر کو آپ کا دل موہ لیتی ہے۔ وھٹ مین کی شاعری کو دیکھ کر یہ خیال آتا ہے کہ یہ خود رَو شاعری ہے اس کا تعلق روایت سے نہیں ہے۔ اور یہ اس وقت تک عظمت کو نہیں چھو سکتی جب تک اسے کسی کلچر کے نظام سے پیوستہ نہ کر دیا جائے۔ وھٹ مین نے جو کچھ کیا وہ الگ ضرور ہے لیکن "روایت" سے یکسر الگ ہونے کی وجہ سے اس پر آگے کوئی عمارت تعمیر نہیں کی جا سکتی یہاں سے امریکی ذہن میں یہ شعور پیدا ہوا کہ وہ اپنے منفرد کلچر کی تشکیل کے لئے "نئی روایت" کی تلاش و جستجو کرے۔ اس شعور کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے امریکی ادیب یورپ آنے لگے۔ یورپ والے اب تک امریکہ والوں کو "معصوم" سمجھتے تھے۔ مارک ٹوئین کے ناول "اِن نوسنیٹ اَبروڈ" میں اسی احساس کی ترجمانی ملتی ہے۔ گالز وردی کے (FORSYTHE SAGA) میں مسٹر ولموٹ کا کردار اور اس کے ڈرامے "دی لٹل مین" میں جو امریکی کردار نظر آتے ہیں ان سے یہی تاثر سامنے آتا ہے۔ امریکی ذہن تیز و طباع ضرور ہے لیکن یورپ کی تہذیب کی پیچیدگی سمجھنے سے قاصر ہے۔ امریکہ اور یورپ کے اس فرق کو

ولیم جیمس نے زیادہ گہرائی کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے اس کے پہلے دور کے ناولوں میں "پورٹریٹ اوف اے لیڈی" میں ایک ذہین و متجسس امریکی لڑکی آخر میں ایک بوڑھے یورپین آرٹسٹ کے دام محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کے آخری دور کے ناول "ایمبیسیڈر" میں پچاس سالہ "اسٹریچر" یورپ آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک جوان امریکی لڑکا ایک سن رسیدہ فرانسیسی عورت کے دام فریب میں گرفتار ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی تہذیب بوڑھی ہو چکی ہے مگر نوجوان امریکی اس میں ایسی کشش محسوس کرتا ہے کہ اس کے دام الفت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس اندازِ فکر سے ہمیں ایک نئے رجحان کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہی رجحان ہے جو وِھٹمین کے ہاں اپنی شکل بناتا ہے اور امریکی فکر و شعور کا حصہ بن جاتا ہے یعنی ایک ممتاز و منفرد امریکی کلچر کی پیدائش۔ اس رجحان سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ خود امریکہ والوں کو بھی اس کا احساس ہے کہ ان کے پاس اپنا کوئی کلچر نہیں ہے جس کی جڑیں گہری ہوں۔ امریکہ میں تو ہر چیز نئی تھی اور نئی سے نئی کی تلاش امریکی فکر کا حصہ تھی لیکن نئی نسل تہذیب کی جڑوں اور آبِ حیات کی تلاش میں بے چین تھی۔ ولیم جیمس اور اس کے بعد ایزرا پاؤنڈ اور پھر ایلیٹ وغیرہ اسی روایت کی تلاش میں یورپ آتے ہیں۔ ایلیٹ اسی روایت کی تلاش میں کینتھولک ہو گیا اور مذہبی و تہذیبی ادارے، جن میں کلیسا بھی شامل تھا اس کے لئے آبِ حیات بن گئے۔ ایزرا پاؤنڈ نے بھی یورپ کی ساری تہذیب کو کھنگالا۔ وہ ملک ملک گھومتا پھرا۔ ہومر اور یونان میں، اس نے گہری دلچسپی لی۔ اٹلی اور اس کی قدیم روایت کا مطالعہ کیا۔ فرانس کے جدید ادب سے وہ متاثر ہوا۔ فلابیئر کو اس نے اپنی "محبوبہ" کہا اور اسی کے ساتھ ساتھ اس نے شیکسپیئر اور ملٹن پر پتھر برسائے۔ پاؤنڈ کی یہی کوشش تھی کہ تہذیب کے مخرج سے امریکی فکر کو

اس طور پر ملادے کہ ایک نئی امریکی روایت وجود میں آجائے جس میں عالمی روایت بننے کی پوری صلاحیت موجود ہو کنفوشیس اور چینی نظموں کے تراجم بھی پاؤنڈ کے اسی سفر کی داستان سناتے ہیں۔ وہ ساری عمر اسی نئی روایت کی تلاش میں پھرتا رہا اور ایسے سانچوں اور تیکنیک کی تلاش میں سرگرداں رہا جن میں قدیم روایت کو نئی بنا کر صحیح طور پر بٹھایا جا سکے۔ اسی تلاش میں اس کی کامیابی اور ناکامی دونوں پوشیدہ ہیں۔

ایلیٹ نے پاؤنڈ کی منتخب نظموں پر مقدمہ لکھتے ہوتے شاعروں کو تین درجوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک وہ شاعر جو کسی تیکنیک کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ ایک وہ شاعر جو کسی تیکنیک کی صرف پیروی کرتے ہیں اور ایک وہ شاعر جو تیکنیک ایجاد کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ "ایجاد کی بات اس لئے غلط ہے کہ یہ ناممکن ہے۔ ایک ایسی نظم جو بالکل "اوریجنل" ہوتی ہے یقیناً ایک خراب نظم ہوتی ہے۔ یہ (خراب معنی میں) اتنی "داخلی" ہو جاتی ہے کہ اس کا کوئی تعلق اس دنیا سے نہیں ہوتا جس کے لئے وہ لکھی گئی ہے۔ اوریجنلٹی کے معنی یہ نہیں ہیں کہ آسمان سے اتار کر ایک ایسی بالکل نئی چیز لائی جائے جس کا تعلق اپنے ماضی سے نہ ہو۔ تخلیقی سطح پر حقیقی اوریجنلٹی صرف ایک ارتقاء کا نام ہے اور اگر یہ ارتقاء صحیح معنوں میں ارتقاء ہے تو اس کا نتیجہ آخر میں یہ نکلے گا کہ ہم ایسے شاعر کے بارے میں یہ کہنے لگیں گے کہ وہ سرے سے اوریجنل ہی نہیں ہے۔ اس نے تو صرف یہ کیا ہے کہ ایک قدم کے بعد دوسرا قدم اٹھایا ہے۔ حالانکہ تخلیقی اوریجنلٹی اسی کا نام ہے۔ آسمان سے اتار کر نئی چیز پیش کرنے والی اوریجنلٹی کھوٹی اور جعلی چیز ہوتی ہے۔ پاؤنڈ کی اوریجنلٹی قدیم شاعری کا منطقی ارتقاء ہے۔ وقتاً فوقتاً کی اوریجنلٹی "کھری" اوریجنلٹی تو ہے لیکن ساتھ ساتھ جعلی بھی ہے۔

کھری ان معنی میں کہ وہ انگریزی نثر کا منطقی ارتقاء ہے اور جعلی ان معنی میں کہ وھٹ مین اسے زبردستی نظم کی ایک صورت کہتا ہے۔ ایلیٹ اسی لئے وھٹ مین کو عظیم نثر نگار کہتا ہے۔

اب آپ دیکھئے کہ اگر پاؤنڈ تہذیب اور مزاج کے اعتبار سے امریکی نہ ہوتا تو اسے نئی حقیقی روایت کی تلاش میں یوروپ اور مشرق کی قدیم و جدید تہذیبوں کی تلاش کی ضرورت محسوس نہ ہوتی۔ اسی تلاش و جستجو نے اسے جدیدیت کی تحریک کا بانی مبانی بنا دیا۔ اس کی شاعری کے بارے میں دو رائے ہو سکتی ہیں لیکن اس کی تاریخی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ بیسویں صدی کے ادب کا اندازہ پاؤنڈ کے بغیر نہیں لگایا جا سکتا۔ اس وقت انگریزی و امریکی ادب ایک تناور درخت کی طرح ہے جس میں لاتعداد شاخیں، پھل اور پھول ہیں مگر اس کی جڑیں اس بیج سے پھوٹی ہیں جس کو ہم ننگِ وطن، پاگل ایزرا پاؤنڈ کے نام سے پکارتے ہیں۔ عمر بھر اس کا نصب العین یہ رہا کہ ہر شخص کو ایک نئی ابتداء کرنی ہے اور کیونکہ دنیا میں کوئی چیز نئی نہیں ہے اس لئے ہر فرد اپنی نظر اور اپنے فن سے موجودہ چیز، خیال، فکر، روایت کی نوعیت بدل کر اُسے نیا بنا سکتا ہے۔ فنکار کا کام یہی ہے کہ وہ ماضی سے آئی ہوئی چیزوں کو اس طرح نیا بنا دے کہ ان میں زندگی باقی رہے اور اس طرح وہ آئندہ بھی باقی رہنے کی ضمانت دے۔ مرتے دم تک وہ روایت کی تلاش کرتا رہا اور اس کے بنائے ہوئے خاکوں کی مدد سے اس کا اثر قبول کرنے والے شعراء و فنکار عظمت کے راستے پر چلتے رہے۔ روایت کی تلاش ہی اس کا اصل کام ہے۔

(۱۹۷۳ء)

ایزرا پاؤنڈ : شاعری کا سفر

ایزرا پاؤنڈ بیسویں صدی کا سب سے بڑا اور استاد شاعر ہے۔ ایک اچھے استاد کی طرح وہ اپنے دور کی نسلوں کی تعلیم و تربیت میں مصروف رہتا ہے۔ کبھی انہیں مطالعہ کی الف ب ت بتاتا ہے اور کبھی انہیں بتاتا ہے کہ یہ کرو، یہ مت کرو۔ کبھی بتاتا ہے کہ پڑھنا کس طرح چاہیئے کبھی نیا بنانے کے گُر بتاتا ہے اور کبھی یہ نکتہ بتاتا ہے کہ چینی علامات کو شاعری کا میڈیم کیسے بنایا جا سکتا ہے۔ خط لکھتا ہے تو ان میں بھی یہی کام کرتا ہے۔ غرض کہ ساری عمر یہی دھن اس پر سوار رہی۔ خود ایزرا پاؤنڈ کی شاعری بھی اسی جذبہ کا اظہار ہے۔ اس کی نظموں کے مختلف مجموعوں کو تین دائروں میں رکھا جا سکتا ہے۔

(۱) مختصر نظمیں جن میں چینی نظموں کے ترجمے بھی شامل کئے جا سکتے ہیں۔

(۲) طویل نظمیں جن میں "ہیو سلوین ماؤبرلی" بھی شامل ہے۔

(۳) کینٹوز جنہیں وہ زندگی بھر لکھتا رہا اور جنہیں یورپ کی عظیم نظموں کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔

اس نے اپنی شاعری کا آغاز مختصر نظموں سے کیا۔ ان نظموں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ شاعری سے زیادہ تیکنیک کی طرف مائل ہے۔ اس کے

موضوعات قدیم ہیں۔ اور وہ زیادہ تر توجہ الفاظ اور چست فقروں پر دے رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ پاؤنڈ میں نیا راگ جگانے کی زبردست قوت فطرت نے ودیعت کی ہے۔ ان نظموں میں وہ ایک ایسی زبان تخلیق کر رہا ہے جو عام زبان سے الگ ہے اور ہم اُسے "انفرادی زبان" کہہ سکتے ہیں۔ ان لفظوں میں ہمیں ایک "مصنوعی پن" کا احساس ہوتا ہے۔ ۱۹۱۲ء میں اس نے شاعری کے لئے تین نئے اصول پیش کئے۔ ایک تو یہ کہ ہر چیز کو، خواہ وہ داخلی ہو یا خارجی، براہِ راست پیش کیا جائے۔ دوسرا یہ کہ شاعری میں ایسا کوئی لفظ استعمال نہ کیا جائے جو اظہار کے لئے انتہائی ضروری نہ ہو۔ تیسرا یہ کہ شاعری کے راگ اور ترنم کو میکانکی اوزان کے بجائے موسیقی کی بدلتی ہوئی لے اور تال، سُر کی طرح پیش کرنا چاہیئے۔ یہی اصول اس نے اپنی شاعری میں برتے اور یہی اصول "امیجسٹ" تحریک کی بنیاد بنے۔ (RIPOSTES) اس قسم کی شاعری کا نمائندہ مجموعہ ہے۔ اس مجموعہ کی ایک نظم کا عنوان ہے "ایک لڑکی"۔ اس نظم میں موضوع وہی پرانا ہے۔ یہاں عاشق بھی ہے اور محبوب بھی مگر غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اس نے جذبۂ عشق کا اظہار جن تصورات اور امیجز کی مدد سے کیا ہے ان سے بظاہر ایک بے ڈھنگے پن، ایک مصنوعی اور انفرادی زبان کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود عالمِ محبت اور جنسی کیفیت کا تصور یقیناً معنی خیز ہے۔ اس بات کو سامنے رکھتے ہوئے اب ذرا اس نظم کو پڑھیئے۔

درخت میرے ہاتھوں میں داخل ہو گیا ہے
رس میرے بازوؤں میں بھر گیا ہے
درخت میرے سینے میں اُگ گیا ہے
نیچے کی طرف

شاخیں میرے اندر سے بازوؤں کی طرح اگ آئی ہیں

تم درخت ہو

تم کائی ہو

تم گلِ بنفشہ ہو جس کے اوپر ہوا ہے

تم —— اتنا اونچا —— بچہ ہو

اور یہ سب کچھ دنیا کے لئے حماقت ہے

اس مجموعہ کی سب سے اہم نظم SEA FARER ہے جو ایک قدیم اینگلو سیکسن نظم کا "ترجمہ" ہے۔ اس نظم کے بارے میں عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ایزرا پاؤنڈ کی نظم اور اصل نظم میں کوئی مطابقت نہیں ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نظم میں وہ رجحان اور شاعری کا وہ امکان واضح ہو جاتا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ اپنا کر اپنی نظم GERONTION تخلیق کرتا ہے۔ استاد ایزرا پاؤنڈ کی اصل اہمیت یہی ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک امکان ابھارتا ہے اور دوسرے اس امکان کو لے کر مکمل کر دیتے ہیں۔ عمر بھر وہ یہی کام کرتا رہا۔

اپنے دوسرے مجموعے LUSTRA میں پاؤنڈ روایت سے اور الگ ہو جاتا ہے اور "جدیدیت" کے خدوخال اور زیادہ اجاگر کرتا ہے۔ یہاں جدیدیت ایک ایسی بد مذاقی ایک ایسے مسخرے پن کے ساتھ، قدیم مذاقِ سخن سے بالکل الگ ہو کر سامنے آتی ہے جسے روایتی مذاقِ سخن ہرگز ہرگز قبول نہیں کر سکتا۔ ان نظموں کی موسیقی ان کا رنگ و آہنگ کھردرا، بھونڈا ہے اور کانوں کو گراں گزرتا ہے۔ اس مجموعہ میں انگریزی شاعری اپنی انتہائی نامانوس شکل میں نظر آتی ہے۔ زبان اور بیان دونوں روایتی معنی میں غیر شاعرانہ اور خراب ہیں۔

اس مجموعے کی BALLAND OF THE GOOD-BY FARE

نمائندہ نظم ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہے۔ اگر میں اس نظم کا اردو میں ترجمہ کروں تو وہ اور بھی مضحکہ خیز اور بے معنی نظر آئے گی۔ اس نظم سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایزرا پاؤنڈ شعوری طور پر خراب زبان گھڑنے کی کوشش کر رہا ہے مگر ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ اس مجموعے کی نظمیں ایلیٹ کے پہلے دور کی شاعری کے لئے راستہ ہموار کر رہی ہیں۔ یہاں ہمیں ایلیٹ کی آواز، اس کی شاعری کے بات چیت کے لہجے کے ساتھ سنائی دیتی ہے۔ اس مجموعے کی اکثر نظمیں بہت مختصر ہیں بعض تو صرف دو یا تین مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ ان نظموں پر جاپانی نظم "ہائیکو" کا اثر نمایاں ہے۔ اس مجموعے میں ایک طرف پاؤنڈ "امیجزم" سے بڑھ کر "تاثریت" پر آگیا ہے اور دوسری طرف اس میں بذلہ سنجی (WIT) بھی بڑھ گئی ہے۔ مثال کے طور پر یہ نظم دیکھئے۔

پرانا تالاب، ہاں، اور
ایک مینڈک کودتا ہوا اُس میں
پانی اور ایک "چھپاکا"

اس نظم میں ایک معمولی سی حرکت اور اس سے پیدا ہونے والی آواز کو بیان کیا گیا ہے جس سے ہمیں ایک جھٹکا سا لگتا ہے لیکن اس جھٹکے کے ساتھ ہی کئی باتیں، کئی معنی ذہن میں آتے ہیں مثلاً یہ کہ زندگی ایک پرانے تالاب کی طرح ہے جس میں بے معنی سرگرمیاں، بے معنی حرکتیں ہو رہی ہیں جسے مینڈک کے کودنے سے ظاہر کیا گیا ہے۔ ایک اور نظم "مقابلہ" دیکھئے۔ اس میں بھی بے معنویت کا اظہار کیا گیا ہے۔ زندگی پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہو گئی ہے۔ لیکن اس کا حاصل کیا ہے۔ ایک رومال اور وہ بھی کاغذ کا جو ذرا سی نمی سے خراب ہو جائے۔ دنیا پیچیدہ تر ہونے کے باوجود کوئی ٹھوس، دائمی چیز تخلیق کرنے سے قاصر ہے۔ اس تاثر کو، اس

احساس کو پاؤنڈ اس طرح پیش کرتا ہے۔

سارے وقت وہ نئے اخلاق کی باتیں کرتے رہے
اس کی آنکھیں میرا جائزہ لیتی رہیں
اور جب میں جانے کے لئے کھڑا ہوا
اس کی انگلیاں اس ورق کی طرح
جو جاپانی کاغذ کے رومال، کا ہو

اس مجموعہ میں ایک اور نظم IN A STATION OF THE METRO کے عنوان سے ملتی ہے۔ پاؤنڈ نے یہ نظم پہلے تیس سطروں میں لکھی تھی۔ پھر اسے کاٹ کر دس سطروں میں کر دیا اور آخر میں وہ صرف دو سطروں میں رہ گئی۔ نظم یہ ہے۔

بھیڑ میں ان چہروں کا خیالی پیکر
پنکھڑیاں کسی نم، سیاہ ٹہنی پر

پاؤنڈ یہاں بھی ذہن کو ایک جھٹکا دیتا ہے اور خود الگ ہو جاتا ہے۔ یہاں کم سے کم الفاظ استعمال کئے گئے ہیں اور خود پڑھنے والے کو سوچنے کا زیادہ سے زیادہ موقع فراہم کیا گیا ہے

وہ طریقے اور ٹیکنیک جو پاؤنڈ نے یہاں استعمال کئے ہیں اس کے دوسرے مجموعے (CATHY) میں زیادہ ابھر کر سامنے آتے ہیں (CATHY) میں "تکرار" (ایک لائن کا بار بار استعمال) ایک خصوصیت بن جاتی ہے۔ اس مجموعے میں چینی اور جاپانی نظموں کے ترجمے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ لفظی ترجمے نہیں ہیں بلکہ جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے کہ "اس مجموعے میں پاؤنڈ ہمارے دور کے لئے چینی شاعری کے موجد کی حیثیت سے سامنے آتا ہے" وہ اپنے

دور کے لئے ، اپنے دور کی زبان میں چینی شاعری کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ نئے شعری دھارے میں جذب ہو کر ایک نئے رجحان کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان نظموں کے مطالعے سے یہ بات ضرور محسوس ہوتی ہے کہ وہ کوئی "نئی چیز" بنانے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایک ایسی چیز جو نئے امکانات کو سامنے لاتی ہے، جسے رد بھی کیا جا سکتا ہے اور قبول بھی۔ رابرٹ گرایوز ان نظموں کو پڑھ کر پاؤنڈ کو لباڑی اور اناڑی کہہ کر رد کر دیتا ہے لیکن ولیم بٹلر ییٹس اور ایلیٹ، پاؤنڈ کے اس نئے تخلیقی رویّے کو قبول کر لیتے ہیں۔ اگر پاؤنڈ خود کو اس طرح چوراہے پر نہ کھڑا کرتا تو جدید انگریزی شاعری ییٹس اور ایلیٹ کی بہترین نظموں سے محروم رہ جاتی لیکن وہ ایک طویل نظم جسے "جدیدیت" کا شاہکار کہا جا سکتا ہے اور جس سے "جدیدیت" ہمیشہ ہمیشہ کے لئے قائم ہو گئی "ہیو سیلون ماؤبرلی" (HUGH SELWYN MAUBERLEY) ہے۔ یہ نظم ۱۹۱۹ء۔ ۱۹۲۰ء میں لندن میں لکھی گئی۔ اس نظم کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ پاؤنڈ نے اب تک جو کچھ کیا وہ سب اس نظم کو لکھنے کی تیاری کا درجہ رکھتا ہے۔ ڈاکٹر لیوس کی نظر میں یہ نظم ایزرا پاؤنڈ کی شاعری کا حاصل ہے۔ ایلیٹ اسے ایک عظیم نظم کہتا ہے۔ میں نے پہلے ارادہ کیا کہ اس نظم کا نثر میں ترجمہ کر دوں لیکن جب ترجمہ کرنے بیٹھا تو دس بارہ سطروں کے بعد ہی یہ محسوس ہوا کہ بات نہیں بن رہی ہے اور اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ کچھ نہ کچھ بات بن رہی ہے تو بھی اس کی تشریح اور تبصرے کے لئے مفصل حواشی کی ضرورت ہے کئی شاعروں سے میں نے اس نظم کے ترجمے کی درخواست بھی کی مگر نتیجہ وہی ڈھاک کے تین پات۔ سب نے اسے بھاری پتھر سمجھ کر چوما اور چھوڑ دیا۔ ابھی چند مہینے پہلے میں نے کسی رسالے میں پاؤنڈ کی چند نظموں کے تراجم دیکھے تھے لیکن ان ترجموں کو پڑھ کر میں ،

کوشش کے باوجود، اصل نظم کو تلاش نہ کرسکا. مترجم نے ستم یہ کیا کہ نظم کا نام تک نہیں دیا. ممکن ہے وہ اس طعنے سے ڈر گئے ہوں جو احساس کے بخیئے ادھیڑ دیتا ہے. بہرحال یہ نظم اُردو کے ان تمام نئے شاعروں کے لئے ایک چیلنج ہے جو جدید شاعری یا جدیدیت کا دعویٰ کرتے ہیں. اس کے بعد میں نے طے کیا کہ ترجمے کے بجائے اس نظم کا "جائزہ" پیش کردیا جائے تاکہ وہ لوگ جو اس نظم کو پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کریں ان کے لئے یہ مددگار ثابت ہوسکے. آئیے اب آگے چلیں.

نظم کا عنوان "ہیُو سیلون ماؤبرلی" ہے. اور عنوان کے نیچے بریکٹ میں "زندگی اور ملاقاتیں" لکھا ہوا ملتا ہے. ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ جس شخص کا نام نظم کا عنوان ہے اس کی زندگی اور دوسرے لوگوں سے اس کی ملاقاتوں کا حال اس نظم میں بیان کیا جائے گا. اس کے بعد لاطینی زبان کا ایک موٹو دیا گیا ہے، جس کے معنی ہیں "نیم تاریک فضا سے آواز کا آنا" یہ نظم چھوٹی بڑی ۱۸ نظموں کا مجموعہ ہے. پہلا حصہ تیرہ نظموں سے مل کر بنتا ہے جس کی آخری نظم پر ۱۹۱۹ء لکھا گیا ہے. دوسرے حصے کی پہلی نظم پر ۱۹۲۰ء لکھا ہوا ملتا ہے. کچھ نظموں پر عنوانات دیئے گئے ہیں جن پر عنوانات ہیں ان پر نمبر نہیں ہیں اور جن پر نمبر ہیں ان پر عنوان نہیں ہیں پہلے حصے میں ماؤبرلی کی سماجی اور فنی زندگی کا تجربہ بیان کیا گیا ہے اور دوسرے حصے میں اس کی محبت کا تجربہ پیش کیا گیا ہے. یہ دونوں حصے مل کر اس پورے آدمی کی داخلی اور خارجی زندگی کو سامنے لاتے ہیں جس کا نام ماؤبرلی ہے. یہ بات ذہن نشین رہنی چاہئے کہ یہ نظم بحیثیت مجموعی ایک خاص آدمی کے، ایک خاص مقام پر، ایک خاص وقت میں تجربوں کا نچوڑ ہے. یہی عمل اس نظم کے اتحاد کا ذریعہ ہے.

پہلے حصّے کی پہلی نظم سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں ایک ایسا افسانہ بیان کیا جانے والا ہے جس کا ہیرو ایک شاعر ہے۔ شاعر کو ہیرو بنا کر پیش کرنا بیسویں صدی کے افسانوی ادب کا (نظم و نثر دونوں میں) ایک عام رجحان رہا ہے۔ قدیم داستانو اور مثنویوں میں ہیرو ایک شاہزادہ یا نائٹ ہوتا تھا۔ شہزادے کے کارنامے جسمانی سطح سے تعلق رکھتے تھے اور وہ ہر جگہ کامیاب و کامران رہتا تھا مگر فنکار کا عمل چونکہ ذہنی ہے (جو یقیناً بہت مشکل ہے) اس لئے اسے شدید ناکامیوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ اور اس کا انجام یہ ہوتا ہے کہ وہ آخر میں ایک بہت تھوڑی سی نشانی چھوڑ جاتا ہے۔ لکھنے والا چونکہ خود فنکار ہوتا ہے اور اس کا ہیرو بھی فنکار ہے اس لئے ایسی نظموں یا ایسے ناولوں، افسانوں میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ دونو میں ذہنی و جذباتی سطح پر گہری مناسبت موجود ہے۔ لکھنے والا خود کو دوسرے فنکار کے روپ میں پیش کر کے چھپا ضرور رہا ہے لیکن اصل میں وہ اس کے ذریعے اپنے ہی ذہنی و جذباتی پہلوؤں کو سامنے لا رہا ہے۔ میرے خیال میں ماؤ برلی اور پاؤنڈ دونوں ایک ہی انسان ہیں۔

پہلی نظم کا عنوان اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وہ مر چکا ہے اور اس کی قبر بنانے کی تجویز زیر غور ہے۔ مرنے والے کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ تین برس زمانے کی رفتار سے الگ، وہ شاعری کے مُردہ فن کو زندہ کرنے کی کوشش کرتا رہا۔ وہ اس فن میں عہدِ قدیم کی عظمت پیدا کرنا چاہتا تھا مگر وہ شروع ہی سے غلط راستے پر تھا۔ وہ ایسے ملک میں ایسے لوگوں کے درمیان پیدا ہوا جو نیم وحشی تھے۔ اسی لئے اس کی کوشش ایسی تھی جیسے کوئی بیج سے براہ راست پھول حاصل کرنے کی کوشش کرے۔ یونانی زبان کا مصرع اس کی تعلیم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پھر یہ بتایا جاتا ہے کہ اس نے سمندر کے اندر نکلی ہوئی پہاڑیوں کے درمیان یہ آواز سُنی اور

کٹے پھٹے سمندر کی چٹانوں نے اسے سال بھر روکے رکھا۔ اس کے بعد کے "بند" میں اس کے فن کا آدرش سامنے آتا ہے۔ وہ ہومر کے ہیرو اوڈیسس کی طرح ہے اور جمالیاتی رجحان نے فلابیر کو اس کی محبوبہ بنا دیا ہے۔

(HIS TRUE PENELOPE WAS FLAUBERT)

پینی لوپ، یولی سس اوڈیسس کی بیوی تھی جس میں جمالیاتی اور اخلاقی آدرش مل کر ایک ہو گئے تھے۔ اوڈیسس جادوگرنی سرسی کے دام فریب میں گرفتار تو ہو گیا لیکن چونکہ وہ رفتار زمانہ سے واقف تھا اس لئے اس کے جال سے نکل آیا۔ اس کے برخلاف ماؤبرلی کا رخ ایک ہی طرف تھا وہ رفتار زمانہ سے غیر متاثر تھا۔ تیس برس کے سن میں وہ مر گیا اور اس نے فن میں کوئی اضافہ نہیں کیا۔

اگلے حصے میں بتایا جاتا ہے کہ زمانہ ایک نئے تصور کا طالب تھا۔ ایک ایسا تصور جو اس کی مضحکہ خیز شکل کو فن بنا کر پیش کر سکے۔ اس زمانے کو باطنی نظر کی ضرورت نہیں تھی ورنہ وہ عہد قدیم کے کلاسیک کے ترجموں سے زیادہ جھوٹ اور فریب کو پسند کرتا تھا۔ پلاسٹر میں بنا ہوا مجسمہ جو جلدی سے ڈھال دیا گیا ہو۔ اُسے ایسا نثری سینما پسند تھا جو شاعری کا مدفن بن جائے۔ یہاں پاؤنڈ غالباً والٹ وھٹ مین کی نثری شاعری کی طرف اشارہ کر رہا ہے جسے وھٹ مین شاعری کہتا ہے اور ایلیٹ نثر کا نام دیتا ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ زمانہ جو کچھ چاہتا ہے وہ سنجیدہ نقطۂ نظر سے ایک پست چیز ہے۔ یہ صورت حال اس شاعر کے لئے جو عظمت کو جنم دینا چاہتا ہے یقیناً ایک المیہ بھی ہے اور طربیہ بھی لیکن سمجھ میں نہیں آتا کہ اس پر ہنسا جائے یا رویا جائے۔

تیسرے حصے میں سماجی اور فکری تبدیلیوں کا ذکر ملتا ہے۔ وہ تبدیلیاں جو قدیم دور کے مقابلے میں آئی ہیں۔ اس بیان سے بھی بیک وقت الم و طرب کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اس دور میں کپڑے اہم ہو گئے ہیں۔ ڈائنوسیئس کی جگہ اب عیسیٰ نے لے لی ہے۔ ایریل کو وحشی کالیبان نے نکال باہر کیا ہے۔ بقراط کا یہ تصور کہ زندگی تبدیلی

کا نام ہے، نہایت پست ہو گیا ہے۔ عیسائی حسن بازار میں آگیا ہے، پرانے زمانے کی مادیت و روحانیت دونوں غائب ہیں۔ پریس اور الیکشن سب سے اہم چیزیں ہیں۔ قانون کی نظر میں سب انسان برابر ہیں اور اس اندازِ فکر سے ہم ہیجڑوں اور بیجڑوں کو اپنا حاکم منتخب کر لیتے ہیں۔

ALL MEN, IN LAW, ARE EQUAL
FREE OF PISISTRATUS
WE CHOOSE A KNAVE OR A EUNUCH
TO RULE OVER US

اب شاعر عقل کے دیوتا اپولو سے پوچھتا ہے کہ کون سے دیوتا، انسان یا ہیرو کے حضور میں وہ ٹین کے بنے ہوئے پھولوں کا نذرانہ پیش کرے۔ یہ ماڈرن لی کا نظریۂ حیات ہے۔ جدید دور پرانے زمانے کی قدروں کا احساس تو رکھتا ہے مگر چونکہ وہ انہیں پورے طور پر نہیں سمجھتا اس لئے ان کو الٹ کر بے معنی کر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہماری عقل گم ہے اور ہم یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ کس چیز کو کتنی اہمیت دیں۔ اسی لئے ہر طرف پستی ہی پستی نظر آتی ہے۔ انسان، عقل، ترقی سب پارہ پارہ ہو گئے ہیں۔

چوتھے حصے میں جنگ عظیم کا ذکر آتا ہے۔ لوگ جنگ کیوں کرتے ہیں؟ اور پڑھنے والا محسوس کرتا ہے کہ قومیں جن چیزوں کے لئے آپس میں لڑتی ہیں، خون بہاتی ہیں وہ بہت پست، ادنیٰ اور گھٹیا ہیں۔ پھر بتایا جاتا ہے کہ ان لڑنے والوں نے اس لئے جانیں قربان کیں کہ وہ بوڑھے لوگوں کے جھوٹ اور فریب پر ایمان رکھتے تھے اور جب وہ واپس آئے تو ان کا جھوٹ کھل گیا۔ سود خوری، پبلک میں کھلے بندوں بے حیائی کے ساتھ جھوٹ بولنا، مُردہ پیٹ بھنتے ہوئے۔ ایسی ناامیدی جس کی نظیر قدیم زمانے میں نہیں ملتی۔ موجودہ جنگ کے اسباب و تاثرات بیان کرتے ہوئے پاؤنڈ کہتا ہے کہ قدیم زمانے میں جنگ بھی عظیم ہوتی تھی اسی لئے

ایپک (رزمیہ) شاعری کا موضوع بن جاتی تھی مگر آجکل کی جنگ نام کی "عظیم" ہے مگر اس کا اثر، اس کا نتیجہ سب فریب اور سُود خوری ہے۔ جنگ بھی ہمارے دور کا ایک عجیب مضحکہ خیز المیہ ہے۔ ایسی غم انگیز حماقت جس پر رونا بھی نہیں آتا۔

پانچویں حصہ میں جو صرف آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے یہ بتایا جاتا ہے کہ ہزاروں انسانوں نے ایک ایسی تہذیب کو بچانے کے لئے جانیں قربان کردیں جو خود "بے دانتوں کی بڈھی کُتیا" سے زیادہ نہ تھی۔ ہزاروں جوانیاں چند ٹوٹے ہوئے بُتوں اور چند ہزار پھٹی ہوئی کتابوں کی خاطر برباد ہوگئیں۔ اپنے کلچر اور نظریات کو بچانے کے لئے انسان وحشی ہوگیا۔

چھٹی نظم میں اُس دور کا ذکر آیا ہے جو ہمارے اپنے زمانے سے پہلے کا زمانہ تھا اور جس کی کوکھ سے ہمارا اپنا زمانہ پیدا ہوا ہے۔ اس زمانے کا حاکم گلیڈسٹون مفکر رسکن، شاعر سوئن برن، مصور لیوکانان اور جونس ہیں۔ ایک عام سی بازاری عورت "جینی" بھی اس بات پر حیران ہے کہ اب زنا کاری پر لوگ نادم نہیں ہوتے۔ ان کا ضمیر مر گیا ہے۔ اس حصے میں محسوس ہوتا ہے کہ دورِ جدید چونکہ ایک تخریب کے دور کا وارث ہے اسی لئے بے اصولی کے جال میں گرفتار ہے۔

ساتویں حصے میں ایک شخص موسیو فراک کا ذکر آتا ہے جو یورپ کی خاندانی روایت اور دورِ جدید کی سیاست کا نمائندہ ہے وہ بڑے لوگوں کے قصے سناتا ہے لیکن اس کی آواز بھی جوان نسل کو بے وقت کی راگنی معلوم ہوتی ہے۔

آٹھواں حصہ مختصر ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ حضرت موسیٰ کا طورِ سینا کا واقعہ اب ایک بے معنی حکایت بن کر رہ گیا ہے۔

نویں حصے میں، جس کا عنوان "مسٹر نکسن" ہے دورِ حاضر کے ایک نمائندہ ادیب کا ذکر آتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ دراصل آرنلڈ بینیٹ کا روپ ہے، ممکن ہے

یہ بات درست ہو لیکن ہمارے لئے تو یہ بات اہم ہے کہ وہ اپنے دور کا نمائندہ ادیب ہے۔ یہ ادیب بنیادی طور پر ایک صحافی ہے۔ واضح رہے کہ ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۳ء تک انگریزی ادب پر صحافت حاوی رہی۔ مسٹر نکسن کا بنیادی مزاج یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی رائے دیکھ کر لکھتے ہیں۔ چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ بالاتفاق جمہور رائے دیتا ہے۔ اپنے کام کو بیچنے کا اسے بیحد سلیقہ ہے۔ وہ اس سلیقے کو دوسروں کو بھی سکھاتا ہے۔ ادب بھی ایک مزدوری ہے اور شاعری ایک بے معنی چیز بن گئی ہے۔ وہ ماڈ برلی کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ شاعری کو ترک کردے۔ ایک اور دوست کو مشورہ دیتا ہے کہ کانٹوں کو ٹھوکر مت مارو۔ ہمارے مولانا حالی نے بھی یہی کہا تھا کہ شاعری جدید ہو یا قدیم چلتی نظر نہیں آتی مسٹر نکسن بھی یہی مشورہ دیتے ہیں:

ایک نظر میں کسی شاہکار کو کوئی بھی نہیں جانتا
اور میرے بچے شاعری چھوڑ دے
اس میں کیا دھرا ہے

پھر آگے کہتا ہے:

کانٹوں کو ٹھوکر مت مارو
رائے کو تسلیم کرو
"انیسویں" نے اس داؤں کو آزمایا
اور مرگئی اس میں کیا دھرا ہے۔

دسویں حصے میں اس بات کا اظہار کیا گیا ہے کہ وہ ادیب جو عہد قدیم کی طرح شاہکار تخلیق کرنا چاہتا تھا اور جسے "اسٹالمنٹ" کے لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے، اب ایک چھوٹے سے بے رونق گھر میں ایک پھوہڑ، جاہل عورت کے ساتھ زندگی

گزار رہا ہے۔ یہ اس کا المیہ ہے۔

گیارہویں حصے میں ایک ایسی عورت کا کردار سامنے آتا ہے جس میں کسی قسم کی کوئی صفت باقی نہیں ہے جس کی ہر جبلت مر گئی ہے اور وہ اپنی دادی اماں سے بھی زیادہ بوڑھی ہو گئی ہے۔

بارھویں حصے میں جدید دور کی صاحب ذوق خواتین کا ذکر آتا ہے۔ ماؤ برگی کے ان سے مراسم ہیں لیکن ان تعلقات میں جو چیز سب سے اہم ہے وہ کپڑے ہیں۔ شاعری کی بھی ان کے لئے وہی اہمیت ہے جو کپڑوں پر بنے ہوئے بارڈر لیس یا گوٹے ٹھپے کی ہوتی ہے۔ اس حصے میں محسوس ہوتا ہے کہ ادب، شاعری، تہذیب اور کلچر سب فیشن کے زیر اثر آگئے ہیں۔ ان سب میں جس چیز پر زور ہے وہ صرف محض نمائش ہے۔ جدید تہذیب، دراصل تہذیب نمائش ہے۔ باہر سے چمکدار اندر سے کالی۔

تیرھویں نظم ایک عشقیہ گیت ہے جس میں محبوبہ کی تعریف کی گئی ہے۔ محبوبہ کے حسن کا نور عشق کی جوت جگاتا ہے۔ وہ گیت گانا چاہتی ہے، وہ گیت جس کے لکھنے والے کو بھی وہ نہیں جانتی، لیکن گا نہیں سکتی لیکن آئندہ کوئی ایسی ہی محبوبہ یہ گیت گائے گی۔ اس وقت جب گیت لکھنے والے خود ڈھیر دل مٹی کے نیچے دب گئے ہوں گے اور تبدیلی کا عمل تمام چیزوں کو سوائے حسن کے ختم کر چکا ہوگا۔

اس نظم میں جذبات اور زبان و بیان کا آہنگ قابل توجہ ہے۔ نظم کے ابتدائی بارہ حصوں میں عشق کا کوئی ذکر نہیں آتا لیکن یہ عشقیہ گیت اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ نظم کے بقیہ حصوں میں ماؤ برلی کی زندگی کا یہ پہلو پیش ہوگا۔

دوسرے حصے کی پہلی نظم کا عنوان "ماؤ برلی" ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اصل نظم یہ ہے لیکن التزام یہ رکھا گیا ہے کہ اس کے مختلف حصے پہلی نظموں کے متوازی ہیں۔

پہلے ہی بند میں پہلی نظم کے یہ الفاظ دہرائے جاتے ہیں کہ "اس کی حقیقی پینی لوپ فلائبیر تھی"۔

اس حصّے کی دوسری نظم ایک نثری اقتباس سے شروع ہوتی ہے جو فرانسیسی زبان میں ہے۔ اقتباس کے نیچے "سید علی" لکھا ہے۔ کیا یہ حضرت علی کے الفاظ ہیں؟ میں کوشش کے باوجود اس کی تحقیق نہ کرسکا۔ اس اقتباس میں پہلے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ "محبت کو کیسے جان سکتے ہیں اور کیسے اس کا احاطہ کیا جا سکتا ہے؟" پھر اس کا جواب بھی ملتا ہے "جیسے تم شاعری کا اندازہ اس کی موسیقی سے اور جیسے پھول کا اندازہ اس کی خوشبو سے کرسکتے ہو۔" وہی تین برس جن کا ذکر نظم کے پہلے حصّے میں کیا گیا ہے اور جو ماؤ برلی کے انہماکِ فن کا زمانہ ہے یہاں عشق میں انہماک کا زمانہ ہے۔ وہ ایک طرف اپنے فن میں مصروف تھا، دوسری طرف پست درجے کی عورتوں سے عشق کر رہا تھا۔ یہاں عشق میں وہ لگن نہیں ہے جو جذبات کو فروغ دیتی ہے۔ اب عشق ایک گھبراہٹ اور ہَول دِلی کا نام ہے۔ اس کے دل میں چبھتی ہوئی آرزوئیں پتھر کے کُتّے کی طرح کھٹکتی رہ جاتی ہیں۔ یہاں عاشق کا وہی روپ ہے جو عام طور پر عام ناولوں اور نظموں میں نظر آتا ہے۔

دوسرے حصّے کی تیسری نظم پہلی نظم کے دوسرے بند کی طرف لے جاتی ہے۔ اس کے اپنے دور کے تقاضے اس کے عشق کو ایک پست چیز بنا دیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ محبوبہ کی چمک کو، حکومت، فرد اور نطشے پر عقیدہ رکھنے والے شوریدہ سر کیسے سمجھ سکتے ہیں؟ اس طرح ماؤ برلی، یہ سوچتے سوچتے کہ جب اسے کوئی نہیں سمجھتا، ادب و شعر کو ترک کر دیتا ہے۔

چوتھی نظم میں وہ دور دراز کے جزیروں میں سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اب اس کا وجود ختم ہوگیا ہے اور اس کی حیثیت ایک "لذّت پرست

سے زیادہ نہیں تھی۔

I WAS
AND I NO MORE EXIST
HERE DRIFTED
AND HEDONIST

اور یہی احساس اس کی موت ہے۔ یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ نظم اس وقت لکھی گئی تھی جب وہ مر رہا تھا۔ اب یہ بات بھی سمجھ میں آجاتی ہے کہ پہلے حصے کی پہلی نظم میں قبر کی تیاری کے کیا معنی تھے اور اس کے ساتھ اس کی زندگی کا دائرہ بھی مکمل ہو جاتا ہے۔

دوسرے حصے کی پانچویں نظم کا عنوان " (MEDALLION) " ہے جس کے معنی ہیں میڈل۔ جو فن کا مظہر ہے۔ یہ نظم فنکار ماؤبرلی کا شاہکار ہے اور یہی اس کے فن کا حاصل اور اس کی نشانی ہے۔ میڈل پر محبوبہ کی تصویر بنی ہے جس میں بال، چہرہ اور آنکھیں خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ محبوبہ کے بال ایک روایت کی یاد تازہ کرتے ہیں لیکن پھر بھی وہ نئے ہیں۔ اس کا چہرہ دھات پر بنائے جانے کی وجہ سے دوسرے چہروں سے مختلف ہے اور اسی لئے زیادہ حسین ہے۔ فن نے اسے عظیم بنا دیا ہے۔ اس کی آنکھیں تیز روشنی میں چمکتے ہوئے نیلم کی طرح ہیں۔ اور ان سب تاثرات کو ملا کر ایک فن پارہ وجود میں آگیا ہے۔ یہاں نظم ختم ہو جاتی ہے۔

پہلی نظر میں یہ سب تاثرات، جو اس نظم میں بیان کئے گئے ہیں، بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مگر ان ہی تاثرات کے ذریعے ماؤبرلی کی زندگی کے داخلی و خارجی دونوں پہلوؤں کو سمیٹا گیا ہے۔ اس میں منطقی ترتیب کے بجائے تاثراتی ترتیب ہے اور اس سطح پر یہ نظم ایک مکمل اکائی ہے۔ اس میں اتحادِ زمان و مکان کے ساتھ ساتھ ذہنی ارتقا بھی ہے۔ اس میں زندگی کے دونوں رُخ ۔ الم و طرب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ پہلی جنگ عظیم کے

فوراً بعد کی دنیا کا نقشہ اس نظم کا موضوع ہے۔ اس جنگ نے تمام اچھی قدروں کو ختم کر دیا۔ یہ دور منفی رجحان کا دور ہے اور یہی اس دور کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اس نظم کی اشاعت کے بعد جیمس جوئس کا ناول "یولی سس"، ایلیٹ کی "ویسٹ لینڈ" اور ییٹس کی نظم "میڈی ٹیشن" سامنے آئیں۔ ان میں وہی دنیا نظر آتی ہے جو ماؤ برلی میں ملتی ہے۔ ٹامس مان اور کافکا بھی اس صورت حال کا اظہار کرتے ہیں۔ جیسے ماؤ برلی کی یادگار صرف ایک نظم ہے جو سب سے آخر میں پیش کی جاتی ہے اسی طرح پیسٹرناک بھی ڈاکٹر ژواگو کی نظمیں آخر میں جمع کر دیتا ہے جو وہ چھوڑ گیا ہے۔ اس دور میں، جب فن کاروبار بن گیا ہے۔ دولت زندگی کی سب سے بڑی قدر بن گئی ہے اور فنکار بھی اسی لالچ میں پھنس گیا ہے، مفکر و نقاد (BUTTER) (REVIEWER) بن گئے ہیں۔ بڑے سے بڑا فنکار اب اپنی بڑی نشانی کہاں اور کیسے چھوڑ سکتا ہے ؟ ؟۔

فنی اعتبار سے پاؤنڈ کی یہ نظم ہیئت و تیکنیک کا یقیناً ایک شاہکار ہے۔ بحروں کے استعمال میں ویسا ہی تنوع ہے جیسا آرکیسٹرا کی موسیقی میں ملتا ہے۔ آزاد نظم بھی یہاں نہایت خوبصورتی و فنی چابکدستی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ سمفنی کی طرح یہاں بھی موسیقی ارتقا کرتی جاتی ہے۔ امیجری کے اعتبار سے بھی یہ ایک بڑی نظم ہے۔ جدید دور کی روح انہی کے ذریعے بیان کی گئی ہے۔ اس میں پاؤنڈ نے ایک لفظ بھی ایسا استعمال نہیں کیا جس کی شدت سے ضرورت محسوس نہ ہو۔ نظم پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف خود سوچ رہا ہے بلکہ ذہن قاری کو بھی اسی سطح پر اپنے ساتھ لیکر چل رہا ہے۔ اس لئے یہ نظم اثر انگیز ہے۔

ایک طرح سے اس مضمون کو یہیں ختم ہو جانا چاہیئے تھا لیکن یہ کیسے ممکن ہے کہ ایزرا پاؤنڈ کی شاعری کا ذکر ہو اور اس کے کینٹوز کو نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ کام

مجھے اس لیے مشکل معلوم ہوتا ہے کہ میں پاؤنڈ کے کینٹوز کو سمجھنے اور پوری طرح ان کی روح میں اتر جانے کا دعویٰ نہیں کرسکتا۔ میں نے پاؤنڈ کے ابتدائی تیس کینٹوز توجہ اور دلچسپی سے پڑھے ہیں لیکن باقی کینٹوز سے میرا تعلق سخن فہمی کا نہیں ہے۔ کینٹوز ایزرا پاؤنڈ کی طویل ترین نظم ہے یہ نظم لکھ کر اس نے دورِ جدید میں ایک ایپک نظم لکھنے کا حوصلہ پورا کیا۔ ہومر کی اوڈیسی اس کا ماڈل ہے۔ ایپک کی طرح اس میں بھی ایک قوم کا قصہ بیان کیا گیا ہے مگر قدیم ایپک کے برخلاف اس نظم کا کوئی ہیرو نہیں ہے۔ ایک آدمی، کوئی بھی آدمی خود شاعر کہہ لیجئے اوڈیسی کی طرح اپنے وطن، اتھیکا کی تلاش میں نکلتا ہے یہاں اتھیکا کسی خاص مقام کا نام نہیں ہے بلکہ تہذیب کے مُخرج کی علامت ہے۔ وہ جگہ جہاں سے وہ چلا تھا اور جہاں پہنچنے کی کوشش میں وہ لگا ہوا ہے۔ یہاں تہذیب کے بانی پراونس اور اٹلی کے وہ شاعر نظر آتے ہیں جنہوں نے غنائی شاعری کی بنیاد رکھی تھی حکومت کی بنیاد رکھنے والے کنفیوشس اور جیفرسن ہیں۔ عیسائی مذہب کے بجائے اصنامی مذہب اہمیت رکھتا ہے۔ تلاش و جستجو، انقلاب اور فرد کی بہم جوئی اصل حیات ہیں۔ بحث کرنے والا منطقی سقراط یہاں نظر نہیں آتا۔ اس نظم کو تمام تہذیبوں کی مجموعی تاریخ کہا جا سکتا ہے۔ یہاں پوری تاریخ سامنے نہیں آتی بلکہ اس کا انتخاب ملتا ہے اور سارا زور ان تہذیبوں کے فنی کارناموں پر ہے۔ پاؤنڈ کا خیال یہ ہے کہ فنی کارناموں کی مدد سے انسانی تاریخ کے مُخرج کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ اسی لئے نہ وہ عہدِ الیزبتھ کا ذکر کرتا ہے اور نہ فرانس کے چودھویں لوئی کا جن ادوار کو ہم عہدِ زریں کے نام سے موسوم کرتے ہیں وہ پونڈ کے نزدیک تخریبی ادوار ہیں۔ جدید تہذیب تجارت، زر و دولت اور سُود خوری پر مبنی اور فن سے گریزپا ہے۔ اسی لئے ضروری ہے کہ اسے نیا بنانے کی جد و جہد کی جاتی رہے۔ ایزرا پاؤنڈ کی جتنی محبوب شخصیتیں سامنے آتی ہیں

وہ سب کی سب تہذیب کو نیا بنانے کی دھن میں لگی ہوئی ہیں۔

اب یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آیا کینٹوز ایک تاریخی منظر کی نظم ہے یا اس کی کوئی ہئیت بھی مقرر ہے۔ ایک بات واضح ہے کہ ہومر کی اوڈیسی کا "مُدَوَّر سانچا" کینٹوز میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ ٹرائے کی جنگ کے بعد اتھیکا کی تلاش میں نئی نئی مہمات سے گزر کر اتھیکا واپسی آجانا۔ یہ اوڈیسس کی زندگی کا دائرہ ہے۔ یہی عمل کینٹوز میں کیا گیا ہے لیکن پاؤنڈ نے دانتے کی طربیہ خداوندی کی ہئیت سے بھی استفادہ کیا ہے۔ پہلے تیس کینٹوز میں جہنم کا تاثر پیش کیا گیا ہے۔ یہ مفاد پرستوں کی دنیا ہے۔ یہاں تشدد، بدی اور تخریب کا راج ہے۔ یوروپ، بحر روم کی تہذیب سے لیکر جنگ عظیم تک اسی جہنم سے گزر رہا ہے۔ نشاۃ الثانیہ اس جہنم کی تعمیر میں سب سے اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایلیٹ بھی غالبًا پاؤنڈ ہی کے زیر اثر نشاۃ الثانیہ کو ایک شیطانی تحریک کہتا ہے، جس کے زیر اثر سارا یوروپ جہنم بن گیا۔ اس کا بھی یہی خیال ہے کہ اگر اس اثر کو ختم نہ کیا گیا تو آئندہ تہذیب بالکل ختم ہو جائے گی۔

"پیسن کینٹوز" میں وہ اعراف (جنت اور جہنم کا درمیانی راستہ) میں پہنچ گیا ہے۔ ان کینٹوز میں امریکہ سے پاؤنڈ کی شدید محبت کا احساس ہوتا ہے۔ یوروپ کی تاریخ کے علاوہ وہ چین کی تاریخ کو مثال میں پیش کرتا ہے۔ چینی تہذیب جدید تخریبی رجحانات سے الگ رہی اور کنفیوشس کے بتائے ہوئے راستے پر چلتی رہی۔ اسی لئے وہ آج بھی ہمارے لئے اہم ہے۔ امریکہ کے دوسرے صدر ایڈمز کو وہ ایک اچھے حاکم کے طور پر پیش کرتا ہے اور کہتا ہے کہ امریکہ یوروپ کے جہنم کے مقابلے میں اعراف کا درجہ رکھتا ہے اور اسی راستے سے جنت کو واپسی ممکن ہے۔ کینٹوز کے آخری حصہ میں جنت کا تصور پیش کیا گیا ہے لیکن یہ حصے بہت مبہم اور مشکل ہیں۔ تمام دنیا کی تاریخ اور چین کی تاریخ کے حوالے، یوروپ کی کلاسیکی شاعری کے اشارے اتنی تیزی سے

سامنے آتے اور اشاروں اشاروں میں بیان کئے جاتے ہیں کہ میں ان کو سمجھنے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ مجھے تو ویسے بھی اپنی کم علمی و بے بضاعتی کا ہمیشہ احساس رہتا ہے۔ پاؤنڈ وہ جنت تو تلاش نہ کر سکا جو دانتے کے لئے ایک حقیقت تھی لیکن ان کینٹوز کے موڈ سے جنت کی طمانیت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کینٹوز میں بھی پاؤنڈ ہومر اور دانتے کی ہئیت کو ملا کر ایک نئی ہئیت بنانے کی کوشش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

مگر اب سوال یہ ہے کہ کیا پاؤنڈ کی یہ کوشش کامیاب کہی جا سکتی ہے؟ کیا پاؤنڈ کے موضوع و ہئیت شروع ہی سے غلط نہیں تھے؟ کیا کوئی پڑھنے والا پاؤنڈ کے مقصد تک پہنچ سکتا ہے؟ کیا پاؤنڈ کینٹوز میں واقعی ایپک نظموں سے قریب آجاتا ہے؟ کیا پہلے تیس کینٹوز کے بعد اس کی قوتِ شعرگوئی میں کمی نہیں آگئی ہے؟ کیا ابہام نے، مختلف تاریخی و نجی حوالوں اور اشاروں نے ایک تعلیم یافتہ قاری پر بھی اس طویل نظم کے دروازے بند نہیں کر دئے ہیں؟ کیا پاؤنڈ کینٹوز کو ایک وحدت بنانے میں ناکام نہیں رہا ہے؟ میں نے کئی بار سوچا کہ اس سلسلے میں باوا پاؤنڈ کو ایک خط لکھوں مگر پھر یوں چپ لگا گیا کہ اس نے تو خود گذشتہ دس بارہ سال سے چپ کا روزہ رکھ لیا تھا اور جب میں نے ۲ نومبر ۱۹۷۲ء کے اخباروں میں یہ ننھی سی خبر پڑھی کہ کل پاؤنڈ مر گیا ہے تو میں نے ایک خط عزرا پاؤنڈ کو لکھ دیا اور الماری میں سے ایزرا پاؤنڈ کی کتابیں نکال کر پڑھنے لگا۔

۳۱ مارچ ۱۹۷۳ء

سنجیدہ فنکار : ایزرا پاؤنڈ

یہ عجیب بات ہے کہ آج کسی سے یہ کہا جائے کہ وہ فلپ سڈنی کی "ڈیفنس آف پوئٹری" کو پھر سے لکھ دے۔ اس تصنیف اور ہمارے درمیان جو زمانہ گزرا بلکہ اس سے پہلے بھی یہ طے ہو چکا تھا کہ اچھا فن ایک "رحمت" ہے اور بُرا فن ایک "جُرم" ہے۔ انہوں نے اس بات پر بھی غور کیا تھا کہ وہ کیا ذرائع ہیں جن سے سچے فن اور "ڈھونگ" میں امتیاز کیا جا سکے لیکن آج انگلستان میں ہم سے یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ کیا فنون کو اخلاقی ہونا چاہیے؟ فنون کا معاشیات سے کیا رشتہ ہے۔ یا یہ کہ ایک مثالی جمہوریہ میں فنون کا کیا مقام ہوگا؟۔ بہت سے لوگوں کی رائے تو یہ ہے کہ اگر سرے سے فنون کا وجود ہی نہ ہوتا تو اچھا تھا۔

بہر حال یہ بات واضح ہے کہ اخلاقیات کی بنیاد انسان کی فطرت پر قائم ہے بالکل ویسے ہی جیسے "شہریت" کی بنیاد انسان کی اس فطرت پر قائم ہے جس کے باعث وہ گروہوں کی شکل میں ساتھ ساتھ رہتا ہے۔ فنون ہمیں آدمی کی فطرت کے بارے میں، اس کی غیر مادی حیثیت کے بارے میں، اس کی محسوس کرنے اور فکر کرنے والی سرشت کے بارے میں، دیرپا اور یقینی علم بہم پہنچاتے ہیں۔ فنون وہاں سے شروع ہوتے ہیں جہاں طِب کا علم ختم ہوتا ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ جہاں یہ دونوں علم ایک

دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔

فنون سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کن کن پہلوؤں سے انسان ایک دوسرے سے مشابہہ ہے اور کن کن باتوں میں وہ بعض دوسرے جانوروں سے مختلف ہے۔ ہم اس بات سے بھی واقف ہیں کہ تمام انسانوں کو ایک ہی قسم کی چیزوں کی خواہش نہیں ہوتی اور اس لئے ہر آدمی کو دو ایکڑ زمین اور ایک گائے دینا یقیناً ناانصافی کی بات ہوگی۔

یہ بات ہمیں خراب فن کی بداخلاقی تک لے آتی ہے۔ خراب فن "غیر صحیح" فن ہوتا ہے۔ یہ وہ فن ہوتا ہے جو غلط رپورٹ دیتا ہے۔ اگر کوئی سائنس دان یا عالم، خواہ جان بوجھ کر یا لاپرواہی سے، غلط بات بتلائے تو ہم اس کے جرم کی سنگینی کے مطابق یا تو اسے مجرم ٹھہرائیں گے یا اسے خراب سائنسدان کہیں گے۔ ایسے میں یا تو وہ سزا کا مستحق ٹھہرے گا یا پھر ذلت و توہین کا۔

بہرحال فن کے حُسن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ قابلِ وقعت چیز کیا ہے۔ میں یہاں ڈیٹنگ کی بات نہیں کر رہا ہوں میرا مطلب حُسن سے ہے۔ نمائش یا حُسن کے متعلق جذباتیت سے نہیں ہے۔ میں آپ سے یہ بھی نہیں کہنا چاہتا کہ حُسن مناسب اور قابلِ احترام چیز ہے۔ آپ اپریل کی ہوا کی حمایت میں بحث نہیں کرتے لیکن جب وہ آپ کو چھوتی ہے تو آپ تازہ دم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح آپ اس وقت بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں جب آپ افلاطون میں کسی ایسے خیال کو دیکھتے ہیں جو فوراً آپ کے دل میں گھر کر لیتا ہے یا کسی مجسمہ کی کوئی لطیف کشش آپ کو مسحور کر دیتی ہے۔

فن سے، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ہم اس بات کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ انسان اصل میں کس قسم کی مخلوق ہے؟ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جب انسان فن کے ذریعے پیش ہوتا ہے تو ہم پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آدمی کیا ہے اور اس طرح فنون ہمیں اخلاقیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ یہ مواد صحیح ہوتا ہے اور کلیہ بنانے والے ماہرین

عمرانیات کا مواد عام طور پر غلط ہوتا ہے کیونکہ سنجیدہ فنکار سائنسی ہوتا ہے اور نظریہ بنانے والے عام طور پر قرونِ وسطیٰ کے لوگوں کی طرح تجرباتی ہوتے ہیں۔

نظریہ بنانے والا ــــ اور یہ بات خاص طور پر جنس پر لکھنے والے انگریزی مُصنفین سے ظاہر ہوتی ہے ــــ ایسے عمل کرتا ہے جیسے کہ اس کی اپنی ذات، اس کی کمزوریاں اور رُجحانات ایک مثالی چیز ہیں، بلکہ مثالی سے بھی زیادہ آفاقی ہیں۔ وہ مسلسل اس بات پر زور دیتا ہے کہ دوسرے اس طرح عمل کریں جیسے کہ وہ خود کرتا ہے لیکن فن کا جہاں تک تعلق ہے وہ کسی کو کچھ کرنے یا سوچنے یا ہونے کی ہدایت نہیں کرتا۔ وہ تو اسی طرح موجود ہوتا ہے جیسے کوئی درخت۔ آپ چاہیں تو اس (کے حُسن) کی تعریف کریں۔ چاہیں تو اس کے سائے میں بیٹھیں، چاہیں تو اس کے پھل کھائیں، چاہیں تو اس کی لکڑی آگ جلانے کے لئے کاٹیں۔ غرض کہ جو کچھ دل میں آئے کریں۔

سنجیدہ فنکار قدرشناسی سے اتنا ہی بے نیاز ہوتا ہے جتنا کوئی سنجیدہ سائنسداں۔ وہ مستقل جائداد، جو بنی نوع انسان کو فراوانی سے دی گئی ہے، سنجیدہ سائنسدان اور سنجیدہ فنکار کا مواد ہے۔ سائنسدان کا مواد تجریدی رشتوں سے ذراتی قوت سے مادّہ کے اجزاء سے تعلق رکھتا ہے اور سنجیدہ فنکار کا مواد انسان کی فطرت اور افراد سے تعلق رکھتا ہے۔

فکر و احساس رکھنے والے لوگ بُرے فنکار کی طرف توجہ نہیں دیتے جیسے ہم ایک لاپرواہ طبیب یا غلط کار سائنسدان کو حقارت سے دیکھتے ہیں۔ یہ لوگ سنجیدہ فنکار کو چین سے رہنے دیتے ہیں، اس کی مدد کرتے ہیں اور اس کی حوصلہ افزائی بھی کرتے ہیں لیکن کُہر آلود تاریک فضا میں سنجیدہ اور غیر سنجیدہ فنکار میں امتیاز نہیں کیا جاتا۔ غیر سنجیدہ فنکار سنجیدہ فنکار سے تعداد میں زیادہ ہوتے ہیں اور غلط فنکار وقتی اور ظاہری فائدہ اٹھا کر وہ انعامات حاصل کرلیتا ہے جو دراصل سنجیدہ فنکار کو ملنے چاہئیں تھے۔ یہ فطری

بات ہے کہ غیر سنجیدہ فنکار کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ سنجیدہ و غیر سنجیدہ فنکار میں تمیز نہ ہونے دے۔

ایسے میں جب کوئی شخص سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کام میں فرق واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ یہ تو محض تیکنیک کی بحث ہے۔ اس کے بعد معاملہ یہیں رُک جاتا ہے۔ انگلستان میں تین سو برس سے یہ یہیں رُکا ہوا ہے۔ عام طور پر آدمی سائنسی علاج کے بجائے پیٹنٹ دوائیں چاہتا ہے۔

جہاں تک بنیادی مسائل کا تعلق ہے فنون ہمیں نفسیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ انسان کے باطن اور اس کے خیالات سے جذبات کے رشتے کو واضح کرتے ہیں۔ فن کی کسوٹی اس کی وضاحت ہے۔ یہ وضاحت بہت پیچیدہ قسم کی ہوتی ہے اور مخصوص لوگ ہی اس کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ کوئی ذہین آدمی کم ذہین اس امر کا صحیح فیصلہ نہیں کر سکتا کہ آیا ایک فن پارہ اچھا ہے یا نہیں۔ ایک ذہین آدمی عام طور پر یہ بتا سکتا ہے کہ کوئی تندرست ہے یا نہیں لیکن اس کے باوجود مرض کی صحیح تشخیص کے لئے ایک ہوشیار ذہین طبیب ہی کی ضرورت پڑتی ہے۔

جذبات اور شاعری

ظاہر ہے کہ بڑا شاعر ہونا آسان نہیں ہے۔ اگر آسان ہوتا تو اب تک بہت سے لوگ بڑے شاعر بن چکے ہوتے۔ تاریخ کے ہر دور میں ایسے لوگ موجود رہے ہیں جنہوں نے بڑا شاعر بننے کی خواہش کی اور کچھ نے بڑے خلوص سے بڑا شاعر بننے کی کوشش بھی کی لیکن جن کو ہم سب بڑا شاعر کہتے ہیں ان کی اپنی الگ صلاحیتیں ہوتی ہیں۔ وہ اپنے وقت پر پیدا ہوتے ہیں اور ان میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ بہت سے لوگوں کی محنت کو جمع کریں ان کی تنظیم کریں اور پھر انہیں ہم آہنگ کر دیں۔ ملانے اور ایک جان کرنے کی

صلاحیت ان کی جبلّت کا حصّہ ہے لیکن یہ بات واضح رہے کہ انہوں نے جائیداد بنانے کی کبھی خواہش نہیں کی۔

ہم جو کچھ بھی کہیں اصل اور بنیادی چیز "عمدہ تصنیف" ہے۔ عمدہ تصنیف بنیادی طور پر پوری قدرت اور مکمل توازن کا مظاہرہ ہے جس چیز میں کوئی قوت نہ ہو اسے قابو میں لانا آسان ہے بشرطیکہ وہ بھاری نہ ہو اور آپ اسے ہلانے کی خواہش نہ کریں۔

اور کیونکہ وہ تمام الفاظ جنہیں کوئی شخص استعمال کرے گا وہ یقیناً عام بول چال کے مبہم الفاظ ہی ہوں گے۔ اس لئے قریب قریب یہ ناممکن ہے کہ نظم و نثر کے بارے میں سائنسی وضاحت کے ساتھ لکھا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب کوئی شخص نثر "مستقبل" پر پورا ایک مقالہ لکھے اور ہر لفظ کی اسی طرح تعریف و تشریح کرے جیسے علم کیمیا کے بارے میں کسی مقالے میں کی جاتی ہے اسی وجہ سے وہ تمام مضامین جو شاعری کے بارے میں لکھے جاتے ہیں نہ صرف غیر دلچسپ اور غیر صحیح ہوتے ہیں بلکہ فضول بھی ہوتے ہیں۔ اگر آپ کسی اچھے مصوّر سے پوچھیں کہ وہ کینوس پر کیا بنا رہا ہے تو شاید وہ نا اہل کے ساتھ آپ کو اَیں بائیں شائیں بتائے گا لیکن اگر آپ اس میں کوئی چیز دیکھ کر اس سے لطف اندوز ہو سکیں تو وہ اس بات سے بہت مطمئن ہوگا۔ اور یہی اصل بات ہے۔

مختصراً یہ کہ عمدہ تصنیف وہ ہے جو مکمل طور پر قابو میں ہو۔ اس میں مصنّف نے وہ کچھ کہا ہو جو وہ کہنا چاہتا تھا اور اسے بھی مکمل صفائی و سادگی کے ساتھ کہا ہو۔ اسے چاہیئے کہ وہ کم سے کم الفاظ استعمال کرے۔ یہ صحیح ہے کہ زیادہ تر لوگ کم و بیش ۲۵ اور ۳۲ سال کی عمر کے درمیان شاعری کرتے ہیں۔ جذبات نئے ہوتے ہیں اور جذبات لکھنے والوں کے لئے ہوتے ہیں لیکن جب آدمی اور اس کا ذہن زیادہ سے زیادہ بھاری مشین بنتا جاتا ہے۔ اس کے ذہن کا نظام پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے تو اسے جذباتی قوت کی اور زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ یہ بات درست ہے کہ جب ایک باصلاحیت

انسان پختہ ہوتا ہے تو اس کے جذبات کا زور بھی بڑھ جاتا ہے۔ GUIDO نے اپنا بہترین کام پچاس برس کی عمر میں کیا۔ زیادہ تر اہم شاعری تیس برس سے زیادہ کی عمر کے لوگوں نے کی ہے۔

نثر نگاری قوتِ ادراک کی نتیج کا اظہار ہے اور ہر شخص جانتا ہے کہ یہ نتیج راستے کی تکالیف و مصائب اٹھائے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے نظم ہر شخص کو جذباتی لمحے تک پہنچا دیتی ہے اور یہ لمحہ اپنے ساتھ کوئی ایسی چیز لیکر نہیں آتا جو نثر کی سادگی کو ختم کر دے۔

نظم و نثر میں امتیاز و فرق کی حدوں کو تلاش کرنا حماقت کے سوا کچھ نہیں ہے۔ نظم میں کوئی چیز ذہانت و ذکاوت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ نثر میں ذہانت و ذکاوت کو مشاہدہ و غور کرنے کے لئے ایک موضوع مل جاتا ہے۔ شاعرانہ امر FACT پہلے سے موجود ہوتا ہے۔

عظیم فن اور تنقید

صاحبِ ذوق کو (جسے پاؤنڈ نے آنائی کے معنی میں استعمال کیا ہے) خود جسکی یسی نہیں پڑتی۔ اگر وہ خود فنکار ہے تو بھی وہ اپنے سے پہلے کے بہترین کاموں کو محفوظ کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ وہ ان مخارج کو ڈھونڈ نکالتا ہے جن سے وہ دوسروں کی نظر میں کم اور بجنل ہوتا ہے۔

استاں دال کی رائے کے مطابق، اگر ہم ایسی شاعری کر سکتے ہیں جو نثر کی طرح صاف اور واضح خیال کی حامل ہو تو ہمیں ایسا ضرور کرنا چاہئیے اور اگر ہم ایسی شاعری نہیں کر سکتے تو بہتر یہ ہے کہ ہم کچھ نہ کہیں۔ ہم بکواس بند کر دیں۔ ایسے میں ہمیں تسلیم کر لینا چاہئیے کہ ہمارا فن پرانا اور ٹکسال باہر ہو گیا ہے۔ ہمیں چاہئیے کہ ہم کسی کمتر درجہ کے مقصد میں لگ جائیں اور جہاں تک ممکن ہو آنے والی نسلوں کے لئے راستہ ہموار کریں تاکہ وہ اس فن

کو دوبارہ اپنی گرفت میں لانے کے قابل ہوسکیں اور ایسی شاعری تخلیق کریں جو ذہنی دنیوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ بن سکے۔

تمام تنقید کو کھلے بندوں "ذاتی تنقید" ہونا چاہیئے۔ آخر میں نقاد بس یہ کہہ سکتا ہے کہ "میں اسے پسند کرتا ہوں" یا مجھے اس فن پارے نے متاثر کیا ہے یا اسی قسم کی کوئی اور بات۔ جب تنقید میں وہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے تو ہم نقاد کو سمجھنے لگتے ہیں۔

اور شاعری سے میرا مطلب وہ چیز یا وہ چیز ہوتی ہے جو میرے ذہن میں ایک درجن یا اس سے زیادہ مصنفین کے ناموں سے وابستہ اور منسوب ہے۔

زیادہ گہرے تجزیے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ میرا مطلب اظہار کی انتہائی "کارگزاری" سے ہے یعنی مصنف نے کوئی دلکش چیز اس طرح ادا کی ہے کہ اس اثر و تاثر کے ساتھ دوسرا اسے ادا کرنے سے قاصر ہے گویا اس طرح فنکار نے کوئی ایسی نئی چیز دریافت کرلی ہے جس کا تعلق زندگی سے ہے یا پھر ذرائع اظہار سے۔

بڑا فن لازمی طور پر اچھے فن کا حصہ ہوتا ہے۔ میں نے ۱۹۰۰ء سے پہلے فن کی تعریف یہ کی تھی کہ وہ سچی گواہی دے۔ ظاہر ہے کہ بڑے فن کو غیر معمولی چیز ہونا چاہیئے۔ وہ ایسی چیز نہیں ہوسکتا جسے کوئی چند گھنٹوں کی مشق سے حاصل کرلے۔ وہ تو غیر معمولی صلاحیت، قوت اور ادراک کا نتیجہ ہوتا ہے ـــــ ادراک کی وہ قوت جو قسمت، اتفاق یا کسی ایسی ہی قوت سے مل کر عظیم اور غیر معمولی بن جاتی ہے۔

لیکن عظیم فن کا فیصلہ کون کرے گا؟ نقاد، پانے والا، وہ کیسا ہی جاہل اور احمق کیوں نہ ہو اپنے انداز سے اپنی ہی طرح فیصلہ کرے گا۔ دراصل بُری تنقید معلمانہ تنقید ہے اور اس کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو "عظیم نفی" کرتے ہیں۔ وہ جو کچھ سوچتے ہیں (اگر یہ فرض کر بھی لیا جائے کہ وہ سوچتے بھی ہیں) اس کے کہنے سے گریز کرتے ہیں اور صرف محض مسلمہ و مفروضہ آرا کو پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ لوگ کیڑے مکوڑے ہیں۔ زمانہ قدیم کے عظیم

فن پاروں سے ان کی غداری اتنی ہی عظیم ہے جتنی چھوٹے فنکار کی جدید زمانے سے۔ اگر وہ اپنے تہذیبی ورثے کی پرواہ نہیں کرتے تو انہیں لکھنے کا بھی کوئی حق نہیں ہے۔

ہر نقاد کا فرض ہے کہ وہ اپنے علم کے مخرج اور حدود کو ظاہر کردے۔ انگریزی شاعری کے بارے میں ان لوگوں کی تنقید، جو انگریزی کے سوا کوئی اور زبان نہیں جانتے یا وہ لوگ جو اسکولوں میں پڑھائی جانے والی کلاسیکس کے سوا کچھ اور نہیں جانتے، سوکھے کی بیماری ہے۔ (ترجمہ)

۱۹۷۳ء

آئرلینڈ کا جدید ادب

یورپ کی ادبی تاریخ میں بیسویں صدی کا ایک اہم واقعہ آئرلینڈ کے ادب کا عروج ہے۔ قدیم دور میں اور قرونِ وسطیٰ میں آئرلینڈ کے لوگوں نے عوامی ادب کی ممتاز تخلیقات یادگار چھوڑی ہیں لیکن نشاۃ الثانیہ کے بعد سے اور خصوصیت کے ساتھ اٹھارویں صدی میں آئرلینڈ کے شعرا و ادیب انگریزی ادب میں بھی نمایاں حیثیت حاصل کرنے لگے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزی کے اکثر اہم اور مقبول مصنفین آئرلینڈ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس ادب کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ لکھا تو انگریزی میں گیا ہے لیکن اس میں آئرش قوم کی خصوصیات، اس کا مزاج، اس کے روحانی تجربے انگریزی ادب میں تازگی اور نیا پن پیدا کرنے کا سبب بنے ہیں۔

۱۸۸۹ء میں ایک طرف آئرلینڈ کی قومی تحریک نے زور پکڑا اور دوسری طرف ولیم بٹلر ییٹس W. B. YEATS نے سلٹ قوم کی مخصوص ذہنی، قومی اور روحانی صفات کو انگریزی زبان میں اس تخلیقی قوت کے ساتھ پیش کیا کہ ییٹس بیسویں صدی کی انگریزی شاعری کا ممتاز نمائندہ بن گیا۔ یہ وہی صورت حال ہے جو پنجاب کو انیسویں صدی کے اوائل میں اُس وقت پیش آئی جب اُس نے اردو میں اپنی تخلیقی و ذہنی صلاحیتوں کے اظہار کا آغاز کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے بیسویں

صدی کے اُردو ادب پر چھا گیا۔ اس ادب نے جہاں پنجاب کے مزاج، اس کی ذہنی صفات، اس کے روحانی تجربے اور لہجے سے اردو ادب کو ایک تازگی اور نئی توانائی عطا کی۔ وہاں اس نے اپنی رزح کو برِ عظیم میں پھیلا کر اسے عالمگیر بنا دیا۔ جیسے ییٹس انگریزی ادب کا عظیم اور بیسویں صدی کا ممتاز نمائندہ شاعر ہے اسی طرح اقبال اُردو زبان کا عظیم شاعر اور بیسویں صدی کی شاعری کا ممتاز ترین نمائندہ ہے۔ اقبال کی طرح، ییٹس اور دوسرے اہلِ کمال جیسے جیمس اسٹیفن نے بھی یہی کیا کہ اپنی تخلیقات میں انگریزی شاعری کو علاقائی سطح پر اُتارے بغیر، قومی زندگی کو اس طرح پیش کیا کہ وہ آفاقی سطح پر آ گئی۔ ییٹس کو اسی لئے بیسویں صدی کا سب سے بڑا انگریزی شاعر کہا جاتا ہے۔ غنائی شاعری اور منظوم ڈرامے میں اس کا درجہ بہت بلند ہے۔ اس کی خواہش یہ تھی کہ "ایسا قومی ادب تخلیق کیا جائے جو آئرلینڈ کو حافظوں میں خوبصورت بنا دے"۔ ییٹس اور اس کے دوسرے ساتھیوں نے اس کام کو پوری کامیابی کے ساتھ انجام دیا۔ اس بات سے ہمیں یہ سبق ملتا ہے کہ اگر پنجاب کی طرح، پاکستان کی مختلف زبانیں بولنے والے اُردو میں اپنے مزاج، اپنے روحانی تجربوں اور اپنی ذہنی و معاشرتی صفات کو ییٹس اور جیمس اسٹیفن کی طرح پیش کریں تو ایک طرف ان کا اپنا علاقہ قومی زندگی کا حصہ بن کر قومی حافظے میں محفوظ ہو جائے گا اور دوسری طرف وہ خود ایک محدود دائرے سے نکل کر وسیع تر دائرے میں داخل ہو جائیں گے۔ آئرلینڈ کے ادیبوں نے یہی کیا اور ان کی تحریک نہ صرف شاعری میں بلکہ نثر میں بھی سارے انگریزی ادب پر چھا گئی۔ مختصر افسانے اور ناول میں بھی اس نے یہی عظمت دکھائی اور ناولوں میں جیمس جوئس کا ناول "یولی سس" جدید انگریزی ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔

آئرلینڈ کی اس تحریک کے دوران "آئرش لٹریری تھیٹر" وجود میں آ گیا...

ابتدائی دور میں ہمیں ییٹس مارٹن ۔لیڈی گریگری اور جارج مُور نظر آتے ہیں اور بعد میں جون ملنگٹن سنج اور لارڈ ڈنزینے بھی اس میں شامل ہو گئے۔ بیسویں صدی کا سب سے بڑا اور مقبولِ عام ڈرامہ نگار جارج برنارڈ شا بھی آئرلینڈ کا رہنے والا تھا۔ اٹھارویں صدی میں گولڈ اسمتھ جس کے ڈرامے آج بھی انگریزی ادب میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں، آئرلینڈ ہی کا باشندہ تھا۔ بیسویں صدی کے "یک بابی ڈرامے" میں بھی آئرلینڈ والوں نے غیر معمولی اضافہ کیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قصّہ گوئی اور ڈرامے سے آئرلینڈ والوں کی فطرت کو خاص مناسبت ہے۔

اس بات پر سب متفق ہیں کہ آئرلینڈ کی تحریکِ نشاۃ الثانیہ نے جس کا لیڈر ولیم بٹلر ییٹس تھا۔ جون ملنگٹن سنج سے بڑا ڈرامہ نگار پیدا نہیں کیا۔ "آئرش لٹریری تھیٹر" نے جو ڈرامے پیش کئے ان میں سنج کے ڈرامے سارے یورپ میں مقبول ہوئے۔ اس کے بڑے ڈراموں میں PLAY BOY OF THE WESTERN WORLD اور یک بابی ڈراموں میں RIDERS TO THE SEA شاہکار سمجھے جاتے ہیں۔ یہ ڈرامہ ۱۹۰۴ء میں پہلی بار پیش کیا گیا اور اس کے بعد سارے یورپ میں اتنا مقبول ہوا کہ بار بار اسے مختلف ملکوں میں اسٹیج کیا گیا۔ اس ڈرامے کی زبان آئرلینڈ کی انگریزی ہے جو معیاری و مستند انگریزی سے مختلف ہے لیکن اس زبان کے استعمال سے سنج نے مکالموں کے جذباتی اور المیہ اثر میں غیر معمولی اضافہ کیا ہے جو شاید موضوع کی مناسبت کی وجہ سے اس کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ ٹریجڈی ڈرامے کی عظیم صنف سمجھی جاتی ہے لیکن یک بابی ڈرامے میں المیہ اثر پیدا کرنا ناممکن رہا ہے۔ سنج نے اس یک بابی ڈرامے میں اس "المیہ اثر" کو اس کامیابی سے پیدا کیا ہے کہ یہ ڈرامہ یقیناً ایک فنی معجزہ ہے۔

سنج کی طرح لارڈ ڈنزینے بھی آئرلینڈ کی تحریکِ نشاۃ الثانیہ میں ایک اہم مقام

رکھتا ہے۔ وہ شاعر بھی ہے اور افسانہ نگار بھی، نقاد بھی ہے اور مضمون نگار بھی۔ لارڈ ڈنزینے کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ واقعیت میں رومانیت یا خواب کا نہایت لطیف امتزاج کرتا ہے۔ اس کے مختصر افسانوں میں بھی یہی خصوصیت نظر آتی ہے لیکن یک بابی ڈراموں میں اس کی یہ مخصوص و منفرد صلاحیت زیادہ فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ اُبھری ہے۔ ڈنزینے ہمیں ایک ایسے عالم میں لے جاتا ہے جو مافوق الفطرت و ماورائی ہے لیکن جہاں پہنچ کر ہم ایک ابدی صداقت اور آفاقی حقیقت سے روشناس ہوتے ہیں۔ مکالمے موضوع اور فضا و منظر سب نہایت سنجیدہ ہیں لیکن اس سنجیدگی میں لطیف مزاح ڈرامے کے تخلیقی اثر میں اس طور پر رچا ہوا ہے کہ انسان جہنم میں بھی مسکرانے لگتا ہے۔ اور پھر اسی خوابی و ماورائی کیفیت میں "حقیقت" کا ظہور ہوتا ہے جو ذہن پر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے نقش ہو جاتی ہے۔ اس ڈرامے کے دو کردار، جو پیشے کے اعتبار سے "چور" ہیں، مجرموں اور گناہ گاروں کی دو ایسی صورتیں پیش کرتے ہیں جو ازل سے ابد تک اسی طرح سامنے آتی رہیں گی۔ اس ڈرامے کو کامیڈی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں حماقت بھی ہے اور ہنسی بھی لیکن ڈنزینے فکر اور انسان نفسیات کو اپنے فن میں اس طرح سمو دیتا ہے کہ ڈرامہ ابدی صداقت کا ایک اشارہ بن جاتا ہے۔ سنج کے برخلاف ڈنزینے صاف، صحیح اور مستند انگریزی لکھنے کا قائل ہے۔ وہ اپنے مکالموں میں آئرش انگریزی استعمال نہیں کرتا اسی لئے ڈنزینے کے ڈراموں کا ترجمہ سنج کے مقابلے میں آسان ہے۔ فن، تکنیک، ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے اُردو والے ان ڈراموں سے بہت کچھ حاصل کر سکتے ہیں۔

(۱۹۷۶ء)

Scanned by CamScanner